



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**CÁSSIO ANTÔNIO MOREIRA**

**IMPROVISACÃO LIVRE: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO  
SOBRE A MÚSICA QUE NÃO SE REPETE**

CAMPINAS

2019

**CÁSSIO ANTÔNIO MOREIRA**

**Improvisação Livre: um estudo etnográfico sobre a música que não se repete**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros

Coorientadora: Profa. Dra. Suzel Ana Reily

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Cássio Antônio Moreira, orientado pelo Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros e coorientado pela Profa. Dra. Suzel Ana Reily.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M813i Moreira, Cássio Antônio, 1969-  
Improvisação Livre : um estudo etnográfico sobre a música que não se repete / Cássio Antônio Moreira. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Manuel Silveira Falleiros.

Coorientador: Suzel Ana Reily.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Improvisação (Música). 2. Etnomusicologia. 3. Musicar local. 4. Inteligência coletiva. I. Falleiros, Manuel Silveira, 1979-. II. Reily, Suzel Ana, 1955-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Free Improvisation : an ethnographic study on the music that does not repeat

**Palavras-chave em inglês:**

Improvisation (Music)

Ethnomusicology

Local musicking

Swarm intelligence

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Manuel Silveira Falleiros [Orientador]

Rogério Luiz Moraes Costa

Alexandre Zamith Almeida

**Data de defesa:** 21-08-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6449-2740>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4589340276266299>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

CÁSSIO ANTÔNIO MOREIRA

ORIENTADOR: Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros

COORIENTADORA: Profa. Dra. Suzel Ana Reily

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS
2. PROF. DR. ROGÉRIO LUIZ MORAES COSTA
3. PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 21/08/2019

*A Maria José e Orlando, meus pais.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha coorientadora, Profa. Dra. Suzel Reily, por acreditar em meu potencial e me incentivar, desde o início, a desenvolver este trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Manuel Falleiros, pela confiança depositada em mim, pelo imensurável suporte e pela precisa e astuta orientação.

Ao Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa pela receptividade à minha participação na Orquestra Errante e também por, gentilmente, ter aceitado o convite para participar de minha defesa.

Ao Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida por, gentilmente, aceitar o convite para participar de minha defesa.

A Luciano Nazário por ter, mesmo que indiretamente, me apresentado à improvisação livre.

Aos integrantes dos grupos de improvisação livre Coletivo Improvisado e Orquestra Errante pela acolhida e, especialmente, pelos inúmeros momentos de interatividade musical improvisada.

À minha querida esposa, Flávia Negrão, pelo companheirismo, pelo apoio e infinita paciência ao longo deste processo.

À UNICAMP, e em especial, ao Instituto de Artes pela inestimável oportunidade.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Caracterizada pela intensificação do presente, a não adequação a estilos e pela construção interativa, a improvisação livre, um fazer musical contemporâneo, colaborativo e descentralizador, vem cada vez mais alcançando relevância como campo de pesquisa. A criação musical coletiva em tempo real, supostamente, sem rígidos acordos prévios comumente presentes em manifestações musicais ocidentais, nos instiga a questionar: quais seriam, então, as estruturas que garantiriam a estabilização deste fazer musical? Ao nos municiarmos para a investigação acerca deste questionamento, vislumbramos uma aproximação entre um fazer musical de características efêmeras, subsidiado pela interatividade criativa em tempo real, e uma ciência investigativa abrangente que privilegia aspectos sociais e culturais do fazer musical. Por meio da metodologia etnográfica associada à abordagem contemporânea da etnomusicologia, elegemos os grupos Orquestra Errante, sediada na USP (Universidade de São Paulo) e Coletivo Improvisado, vinculado à UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) com o intuito de identificar e compreender os processos sociais inerentes a estes contextos. Como arcabouço teórico, nos valemo-nos, principalmente, dos conceitos de “musicar” (*musicking*) de Christopher Small e “inteligência gerada por enxameamento” (*swarm intelligence*) de Eric Bonabeau, cujos termos acreditamos se aproximarem das dinâmicas possíveis de serem observadas no âmbito da prática da improvisação livre. A partir da observação participativa, pudemos angariar elementos que nos possibilitaram descrever os contextos sociais, assim como as dinâmicas interativas desenvolvidas por estes grupos. Nosso estudo pôde constatar que embora os grupos investigados possam, originariamente, se dedicar à mesma prática musical, a improvisação livre, ao longo de suas atividades, desempenham atividades musicais e sociais de características distintas.

**Palavras-chave:** improvisação em grupo; fazer musical; enxameamento; interação social.

## ABSTRACT

Characterized by the intensification of the present, non-adaptation to styles and by interactive construction, free improvisation, a contemporary, collaborative and decentralizing music making, is increasingly reaching relevance as a field of research. Real-time collective music creation, supposedly without rigid prior agreements commonly found in Western musical manifestations, instigates us to question: what would be the structures that would ensure the stabilization of this music making? By conducting research into this question, we glimpse an approximation between a musical making of ephemeral characteristics, subsidized by real-time creative interactivity, and a comprehensive investigative science that privileges social and cultural aspects of music making. Through the ethnographic methodology associated with the contemporary approach of ethnomusicology, we chose Orquestra Errante, based at USP (University of Sao Paulo) and Coletivo Improvisado, related to UNICAMP (State University of Campinas), in order to identify and understand the social processes inherent to these contexts. As a theoretical framework, we mainly use Christopher Small's *musicking* and Eric Bonabeau's *swarm intelligence* concepts, whose terms we believe are related to the dynamics that can be observed in the ambit of the practice of free improvisation. From the participatory observation point of view, we were able to gather elements that allowed us to describe the social contexts, as well as the interactive dynamics developed by these groups. Our study could verify that although the groups investigated can originally dedicate themselves to the same musical practice, free improvisation, throughout their activities they perform musical and social activities of different characteristics.

**Keywords:** group improvisation; musicking; swarm intelligence; social interaction.



## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Participantes da Orquestra Errante 1º. Semestre 2018.....	61
Quadro 2 - Participantes do Coletivo Improvisado 1º. Semestre 2018 .....	90
Quadro 3 - Conteúdo programático: Improvisação Livre e Processos Criativos.....	94
Quadro 4 - Poema / partitura “Para Cima”. .....	102

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014 .....	48
Figura 2: Recorte <b>Unicamp</b> do Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014..	49
Figura 3: Recorte <b>USP</b> do Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014.....	50
Figura 4: Vista da entrada do estúdio .....	54
Figura 5: Visão geral do local de ensaio da Orquestra Errante - 2019. ....	55
Figura 6: Exemplo de diálogo no grupo virtual.....	58
Figura 7: Dinâmica preparatória para uma proposta de improvisação - 2018 .....	60
Figura 8: Proposta de Improvisação de autoria de Denis Abranches .....	68
Figura 9: Quadro conceitual sobre o ciclo da improvisação.....	69
Figura 10: Reprodução do cronograma distribuído aos músicos antes do concerto	73
Figura 11: Aluna do Colégio Santa Cruz regendo a Orquestra Errante - 10/2018....	75
Figura 12: Apresentação Orquestra Errante no Colégio Santa Cruz - 10/2018.....	76
Figura 13: Primeira parte da apresentação na SP Escola de Teatro - 2018.....	79
Figura 14: Segunda parte da apresentação na SP Escola de Teatro - 2018.....	81
Figura 15: Reprodução do slide da apresentação do TEDxUNICAMP 2013.....	83
Figura 16: Organograma do conceito Ateliê.....	93
Figura 17: Aula: conteúdo teórico .....	95
Figura 18: Ensaio do Coletivo Improvisado.....	98
Figura 19: Ensaio para o concerto “Aus den Sieben Tagen” .....	99
Figura 20: Cartaz de divulgação do concerto.....	101
Figura 21: Rascunho do roteiro do concerto “Aus den Sieben Tagen” .....	103
Figura 22: Projeção de poema/partitura.....	104
Figura 23: Concerto na Casa do Lago .....	105

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 INVENTIVIDADE MUSICAL NO MOMENTO PRESENTE</b> .....	<b>18</b>
1.1 DO RUÍDO À OBRA ABERTA: RUSSOLO, VARÈSE, SCHAEFFER E CAGE	23
1.2 <i>FREE JAZZ</i> E OS PRECEITOS DA IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA .....	30
1.3 IMPROVISACÃO LIVRE: PRENÚNCIO E PREDICADOS .....	34
1.4 UMA MÚSICA QUE PRETENDE NÃO SE REPETIR .....	43
<b>2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM GRUPOS DE IMPROVISACÃO LIVRE</b> .....	<b>47</b>
2.1 ORQUESTRA ERRANTE .....	51
2.1.1 ESTRUTURA SOCIAL, ESPACIAL E VIRTUAL .....	53
2.1.2 ENSAIOS ERRANTES: IMPROVISACÕES NA PRÁTICA .....	62
2.1.3 <i>PERFORMANCES</i> APRESENTACIONAIS .....	70
2.1.3.1 CONCERTO DIDÁTICO NO COLÉGIO SANTA CRUZ .....	71
2.1.3.2 CONCERTO NA SP ESCOLA DE TEATRO .....	77
2.2 COLETIVO IMPROVISADO .....	82
2.2.1 ESTRUTURA SÓCIO ESPACIAL .....	85
2.2.2 ATELIÊ: AULA-ENSAIO .....	91
2.2.3 <i>PERFORMANCES</i> APRESENTACIONAIS .....	100
2.2.3.1 CONCERTO <i>AUS DEN SIEBEN TAGEN</i> .....	100
<b>3 A ESTÉTICA DO ENXAMEAMENTO: COLABORAÇÃO E PARTICIPAÇÃO</b> ..	<b>106</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>119</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

Na natureza, os sons seguem uma ordem própria, há uma orquestração que independe do desejo humano. Entretanto, ao perceber a sonoridade como ferramenta importante na mediação de quase tudo que o cerca, o homem fez valer sua vontade na criação e organização de inúmeras formas sonoras. Dentre estas tantas maneiras de se estruturar o que pode ser entendido como música, investigaremos uma de acentuada vocação libertária:

A chamada improvisação "livre" surgiu na Europa e nos Estados Unidos na virada da década de 1960 e 1970, no cruzamento de duas tradições que até então tinham apenas um diálogo distante: o jazz, por um lado, em particular o Free Jazz praticado por músicos como Ornette Coleman, Cecil Taylor e Sun Ra, que era, em grande medida, livre de vários códigos anteriormente centrais para o jazz (especialmente o uso de uma progressão harmônica como suporte à improvisação); e, por outro, a música acadêmica contemporânea, em particular a estética da indeterminação que floresceu nos anos 50 e 60 através de obras abertas, partituras gráficas e partituras verbais. (CANONNE, 2016, p. 17)

A partir dos anos 70, grupos ou coletivos de improvisação livre começaram a se espalhar por várias partes do mundo, e atualmente este fazer musical pode ser, seguramente, considerado um fenômeno internacional e transcultural. Coletivos dedicados à produção de música em tempo real podem ser encontrados, além da Inglaterra e Estados Unidos, em países como Nova Zelândia, África do Sul, Japão, entre outros, o que acaba também por incluir o Brasil.

Com base na pesquisa intitulada “Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016” (2016) de autoria do guitarrista e improvisador, Mário Del Nunzio, percebe-se a efervescência dessa cena em várias partes do país, o que inclui um expressivo número de apresentações, *workshops*, selos, e até mesmo festivais. Importante ressaltar que a improvisação livre se apresenta como um dos elementos da referida cena, na qual práticas como *circuit-bending*, esculturas sonoras, multimídia, ruído, sampleamento radical, vídeo-partitura, entre outras, convivem, e, em certas ocasiões, chegam até mesmo a se interpolar.

Apesar do aumento significativo de grupos que se dedicam à música experimental, e, em certa medida, também à improvisação livre, nos parece que, neste contexto, uma série de propostas apresentaria um caráter efêmero, evidenciado pela descontinuidade. Por outro lado, a estreita ligação entre alguns grupos de improvisação livre e instituições de ensino superior, supostamente, proporcionaria a esses grupos uma maior estabilidade possibilitando condições para uma existência mais prolongada. Dentre os grupos com essas características destacaríamos o GIL (UFRN-Natal-RN), CLIC (UEL-Londrina-PR), o EMEXP (EMESP-São Paulo-SP), a *Orquestra Errante*, sediada na USP (São Paulo-SP) e o *Coletivo Improvisado*, vinculado à UNICAMP (Campinas-SP).

A partir de uma revisão bibliográfica nos deparamos com conceitualizações que apontam a improvisação livre como um fazer musical direcionado à geração de novas sonoridades (IAZZETTA, 2011), à intensificação do momento da *performance* (COSTA, 2016), à não adequação a estilos musicais identificáveis (BAILEY, 1993) e à construção interativa (STENSTRÖM, 2009). Segundo Cannone (2016), haveria, por partes dos músicos adeptos a este tipo de fazer musical, a intenção de desenvolver uma improvisação mais “pura”, distanciada dos esteios paralelos que colaborariam para a sustentação das improvisações ditas idiomáticas. Em contextos como o do *jazz*, do *choro* ou do *flamenco*, por exemplo, suas estruturas seriam “emprestadas” para que o improviso possa acontecer sobre elas.

Considerando que este fazer musical não se valeria de determinadas regulações estruturantes, amplamente presentes na consolidação de diversas práticas musicais, tais como o uso de partituras tradicionais, modelos interpretativos, composição de obras e manutenção de repertório, somos instigados a indagar: não sendo a estruturação e estabilização desta prática propiciada pelas vias mais convencionais e comumente presentes em boa parte das manifestações musicais urbanas, de que maneira se daria esta arquitetura?

Ao buscarmos elementos que pudessem nos municiar efetivamente para a investigação acerca deste questionamento, percebemos uma possível

aproximação entre um fazer musical de características efêmeras, subsidiado pela interatividade criativa em tempo real, e uma ciência investigativa abrangente que privilegia aspectos sociais e culturais do fazer musical. Desta maneira, decidimos pautar nossa investigação a respeito da improvisação livre, a partir do olhar contemporâneo da Etnomusicologia.

Tendo inicialmente como objeto de investigação, manifestações musicais de povos primitivos não ocidentais, os estudos etnomusicológicos, em seus primórdios, se limitavam a documentar e examinar as expressões musicais por meio de métodos comparativos que incluíam a quantificação de parâmetros sonoros e suas variáveis. Embora este modelo mais tradicional de investigação pudesse dar conta de explicar determinadas características sonoras e as especificidades de sua produção em si, não alcançavam o âmbito das razões que motivariam determinado grupo a se expressar de tal maneira. Em 1973, o etnomusicólogo britânico John Blacking, em sua notável publicação *How Musical is Man?*, visionariamente, nos indicaria outro norte, ao expandir a abrangência do que se poderia entender por música:

Já não podemos mais estudar a música como algo em si mesmo quando a pesquisa em etnomusicologia deixa claro que as coisas musicais nem sempre são estritamente musicais, e que a expressão das relações tonais em padrões sonoros pode ser secundária às relações extramusicais que os tons representam. Devemos concordar que música é sonoridade que é organizada em padrões socialmente aceitos, que fazer música deve ser considerado uma forma de comportamento aprendido, e que os estilos musicais são baseados no que o homem escolheu para selecionar da natureza como parte de sua expressão cultural (BLACKING, 1973, p. 25).<sup>1</sup>

Propondo uma abordagem que incluiria aspectos sociais e culturais nas investigações sobre manifestações musicais, prescreve que, o humano e a maneira como estes elementos humanos de determinado grupo ou sociedade interagem, deveriam ter papel fundamental nestes estudos. A expressão musical não deveria

---

<sup>1</sup> We can no longer study music as a thing in itself when research in ethnomusicology makes it clear that musical things are not always strictly musical, and that the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which the tones represent. We may agree that music is sound that is organized into socially accepted patterns, that music making is to be regarded as a form of learned behavior, and that musical styles are based on what man has chosen to select from nature as a part of his cultural expression.

ser estudada como resultado de determinada cultura e, sim, um complexo processo inerente ao desenvolvimento social humano em determinado contexto.

Mais recentemente, engajado com a perspectiva de Blacking, o etnomusicólogo Christopher Small (1998) reafirma que a busca por entendimento de um fazer musical, seja ele qual for, deve ser direcionada para o processo, ou seja, para as tramas geradas pela interatividade que acontece enquanto se faz música. Em *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998), declara que uma *performance* não existiria para que sejam apresentadas obras musicais; afirma que as obras é que existiriam para propiciar aos músicos um repertório para executar. Não residiria, portanto, no objeto, resultado final, e sim, no encontro, nas relações e, principalmente, na ação entre as pessoas ao fazer música, o ponto essencial para o seu entendimento. Fundamentando sua abordagem social a este fenômeno, explica:

[...] a natureza fundamental e o significado da música não estão em objetos, nem em obras musicais, mas na ação, naquilo que as pessoas fazem. É somente entendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que esperamos entender sua natureza e a função que ele cumpre na vida humana. Qualquer que seja essa função, tenho certeza, primeiramente, de que participar de um ato musical é de vital importância para nossa própria noção de humanidade[...] (SMALL, 1998, p.8).<sup>2</sup>

Evidenciando a relevância da manifestação musical como elemento que conecta o humano ao que mais profundamente o caracterizaria como tal; propõe por meio da institucionalização, na língua inglesa, do verbo **to music** (musicar/fazer música), um olhar abrangente que não restrinja os dividendos e responsabilidades desta atividade somente entre compositores e músicos, mas que os importantes vínculos e conexões gerados pelo ato de musicar possam se estender também para os expectadores e todas as demais pessoas que, direta ou indiretamente, possam estar envolvidas em determinado acontecimento musical:

---

<sup>2</sup> [...]The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life. Whatever that function may be, I am certain, first, that to take part in a musical act is of central importance to our very humanness [...].

[...] nos lembra que *Musicking* [...] é uma atividade na qual todos os presentes estão envolvidos e cuja responsabilidade por sua natureza e qualidade, sucesso e fracasso, todos carregam alguma responsabilidade. Não é uma questão de compositores, ou mesmo artistas, ativamente fazendo algo por, ou para, ouvintes passivos. O que quer que esteja sendo feito, todos nós estamos fazendo juntos - *performers*, ouvintes (deve haver algum além dos *performers*) compositor (deve haver algum além dos artistas), dançarinos, vendedores de ingressos, carregadores de piano, *roadies*, faxineiros e todos mais (SMALL, 1998, p.10).<sup>3</sup>

Se por um lado haveria uma inclusão quando se amplia o entendimento quanto à extensão dos elementos humanos constituintes de um fazer musical, por outro, haveria também, uma distribuição da responsabilidade pela qualidade do resultado do encontro gerado por uma *performance*. Assumir tais responsabilidades, acreditamos requerer coragem, principalmente no campo da improvisação livre, pois, por não se valer, prioritariamente, da trama que dá suporte ao fazer musical tradicional, assumia-se um risco aumentado, inerente aos domínios daquilo que ainda é inexplorado, desconhecido e, conseqüentemente, imprevisível.

Ao considerarmos a interdisciplinaridade e a abrangência dos campos de pesquisas possíveis de se acessar por meio da Etnomusicologia, e, principalmente, a compatibilidade com a inquirição de fazeres musicais das mais diversas características, o que também inclui aqueles de origem urbana, como é o caso da improvisação livre, julgamos que a abordagem etnomusicológica seja escolha acertada para esta investigação. A partir da perspectiva de Chistopher Small (1998), de que a música estaria muito mais para um processo social do que para o resultado do mesmo, pretendemos investigar os modos socioculturais e os processos da *performance* que emergem no contexto da prática da improvisação livre, analisando como as relações interpessoais e sonoras, constituem um conjunto de valores que influenciam e, por vezes, determinam os processos criativos, coletivos e colaborativos deste fazer musical.

---

<sup>3</sup> [...] It reminds us that *Musicking* (you see how easy it is to slip into using it) is an activity in which all those presents are involved and for those whose nature and quality, success and failure, everyone present bears some responsibility. It is not a matter of composers, or even performers, actively doing something to, or for, passive listeners. Whatever it is we are doing, we are all doing it together – performers, listeners (should there be any apart from the performers) composer (should there be one apart from the performers), dancers, ticket collectors, piano movers, *roadies*, cleaners and all.



Por meio da utilização dos procedimentos característicos da abordagem etnográfica: gravações em áudio, questionários, entrevistas e observação participativa, focalizaremos a prática da improvisação livre em dois dos grupos em atividade, atualmente, no cenário acadêmico e musical do estado de São Paulo:

- **Orquestra Errante**, grupo experimental de improvisação livre fundado em 2009 pelo professor, compositor e pesquisador Rogério Costa, ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e ao NuSom (Núcleo de Pesquisa em Sonologia da USP).
- **Coletivo Improvisado**, grupo pioneiro em improvisação livre na UNICAMP, foi fundado em 2013 pelo professor, compositor e pesquisador Manuel Falleiros, sediado na *Escola Livre de Música* da Universidade de Campinas.

## 1 INVENTIVIDADE MUSICAL NO MOMENTO PRESENTE

O ato de improvisar nos parece extremamente patente nos processos da vida com os afazeres diários do ser humano: a comunicação informal, pode certamente exemplificar contextos envolvendo tomadas de decisão em tempo real. No campo das artes, a dança, o teatro e a música, em termos gerais, podem ser identificados como ambientes propícios ao exercício da criatividade como manifestação daquilo que não foi detalhadamente planejado.

Mesmo frequente no cotidiano, a improvisação, seja ela artística ou não, pela multiplicidade de situações em que pode acontecer, e principalmente por seu caráter transitório, nos parece, além de um termo de utilização polivalente, uma seara de delimitações conceituais pouco precisas. No contexto musical, embora um olhar pouco atento possa captar a presença do improvisado em algumas poucas manifestações, acreditamos que a abrangência da prática da improvisação seja bem maior, podendo ser identificada em uma numerosa gama de fazeres musicais do oriente e também do ocidente, como atesta o improvisador americano Tom Nunn (2004):

Atualmente, a improvisação é provavelmente mais fortemente associada no ocidente ao *jazz* e, em certa medida, ao *rock*. Culturas não-ocidentais em todo o mundo, no entanto, também tem utilizado a improvisação em sua música de maneira importante. As práticas "clássicas" mais sofisticadas incluem a música do norte da Índia, do sul da Índia e da Pérsia (*Dastgah*). Outras músicas, como o *gamalan* indonésio, o *mbira* solo africano ("piano de polegar"), etc. fazem uso da improvisação, assim como muitas músicas folclóricas do ocidente, esta última, frequentemente associada a instrumentos específicos como o violino, harpa judaica, banjo, etc. (NUNN, 2004, p.6).<sup>4</sup>

Considerando a diversidade de contextos em que a improvisação musical possa estar presente, parece-nos correto afirmar que o que se entende por improvisação venha a ter concepções, aplicações e estruturas diversas. Ernst

---

<sup>4</sup> Today, improvisation is probably most strongly associated in the West with jazz and, to an extent, rock. Non-Western cultures throughout the world, however, have also utilized improvisation in their music to a high degree. The most sophisticated, "classical" practices include North Indian, South Indian, and Persian (*Dastgah*). Other musics, such as Indonesian *gamalan*, African solo *mbira* ("thumb piano") music, etc. make use of improvisation, as do many folk musics of the West, the latter often associated with particular instruments such as the fiddle(violin), jew's harp, banjo, etc.

Ferand (1957), musicólogo húngaro, um dos pioneiros no estudo deste conceito no âmbito da música, nos apresenta um panorama que evidencia o aspecto múltiplo da improvisação: esta prática pode ser vocal ou instrumental, solo ou em grupo, monofônica ou polifônica, parcialmente ou totalmente improvisada, intuitiva ou técnica, etc. Além de, presumidamente, poder se manifestar por intermédio de combinações entre estas várias características, o que contrariaria uma abordagem superficial, que possa considerar a improvisação como um processo único e simplista.

Segundo Bruno Nettl, em *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (1998), durante um longo período, a literatura a respeito da improvisação foi deveras escassa, se comparada ao volume de textos dedicados a formatos musicais associados a composição prévia. Para ele teria havido uma certa negligência em relação ao estudo acadêmico deste contexto, na qual questões sociais e políticas figurariam entre as motivações para tal fato:

A negligência musicológica sobre a improvisação também pode derivar de atitudes da cultura de classe média na direção de sociedades não ocidentais nas quais a improvisação é significativa, talvez da música folclórica, e certamente (na América do Norte) de minorias culturais cujas artes podem ser apreciadas, mas não são levadas muito a sério, pertencendo a alçada dos folcloristas e das ciências sociais. Há aqueles que consideram a improvisação como a música do simplório e desprovido (NETTL, 1998, p.6).<sup>5</sup>

Interessantemente, ao mesmo tempo em que a cultural musical ocidental de concerto valorizaria, majoritariamente, procedimentos musicais mais estáveis e previsíveis, envolvendo um considerável planejamento e disciplina rumo a uma cuidadosa *performance* que esteja alinhada com seus valores sociais; em culturas orientais, principalmente as do oriente médio, o escalonamento de características desejáveis ocorreria em proporção inversa, sendo a imprevisibilidade considerada um dos elementos centrais:

---

<sup>5</sup> Musicological neglect of improvisation may also stem from attitudes of Western middle-class culture towards the societies in which improvisation is significant-non-Western, perhaps folk, and certainly (in North America) minorities-cultures whose arts may be appreciated but are not to be taken very seriously, belonging to the purview of folkloristics and social sciences. There are those who regard improvisation as the music of the improvident.

No Irã,[...] o mais desejável e aprovável tipo de música é a improvisada, e dentre os gêneros improvisados, aquelas que não privilegiam uma estrutura métrica e, portanto, a previsibilidade rítmica, são as mais prestigiadas. Por outro lado, as peças pré-compostas são menos valorizadas, e as peças que têm alto grau de previsibilidade rítmica – como por exemplo aquelas que contêm um ostinato rítmico - são as mais desprestigiadas (NETTL,1998, p.7).<sup>6</sup>

Embora, sob a perspectiva de Nettl (1998), as investigações a respeito da improvisação musical, não tenham sido privilegiadas ao longo de um determinado período, consideramos plausível elencar algumas importantes referências àqueles que buscam por entendimento a respeito desta prática musical: Albert Lord (1960) se dedicou ao estudo da improvisação formulaica em cantos tradicionais europeus; David Sudnow (1978) detalhou aspectos da improvisação jazzística para piano; Jeff Pressing (1988) abordou aspectos psicológicos e neuropsicológicos da improvisação; Derek Bailey (1993) tratou da abrangência da ocorrência da improvisação em diversos fazeres musicais, enfatizando especialmente aqueles de formatos mais livres; e, ainda, Paul Berliner (1994) apresentando-nos uma análise musicológica sobre a improvisação no *jazz*. Certamente, um olhar mais aprofundado e específico poderá revelar que o panorama das investigações sobre improvisação musical possa não ter sido tão severamente renegado, e principalmente, que o contexto atual desta área de pesquisa estaria se tornando cada vez mais ativo e promissor.

Se um músico de *blues* norte-americano improvisa em Chicago, se há improvisação musical no ritual tribal *Bira* no Zimbábue, assim como também a improvisação está presente em tradição musical *Qawwali* da Índia e do Paquistão; haveria algum ponto de convergência que nos possibilitaria uma partida na direção do entendimento sobre esta prática de coordenadas geográficas e culturais tão distintas? Ao buscarmos algum consenso sobre o que pode ser entendido como improvisação musical, inicialmente, nos deparamos com o que propõe *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001): “a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, elaborada ao ser executada. Pode envolver a

---

<sup>6</sup> In Iran,[...] the most desirable and acceptable music is improvised, and within the improvised genres, those lacking metric structure and thus rhythmic predictability are the most prestigious. By contrast, precomposed pieces are less respected, and pieces which have the highest degree of rhythmic predictability-those for example with a rhythmic ostinato-are most to be avoided.

composição imediata de uma obra por seus intérpretes, ou a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou algo entre estes polos” (SADIE, TYRRELL, 2001, vol. 9, p. 31)<sup>7</sup>. Embora possamos até considerar a validade desta definição, assim como sua relevância em um contexto específico, entendemos que vários fazeres musicais podem se manifestar improvisadamente, mesmo que não tenham a intenção de elaborar, especificamente, uma obra. Cada cultura produz seus próprios significados e valores sobre o que julga se caracterizar como improvisação e, tanto no ocidente quanto no oriente, podemos observar práticas bastante distintas adjetivadas ou definidas por este termo. Desta maneira, assim como o músico e filósofo holandês Marcel Cobussen (2017), entendemos como controversa a tentativa de elegermos uma única e abrangente conceitualização que possa dar conta desta multiplicidade:

O principal problema em elaborar-se uma definição convincente, durável e estável sobre este conceito é que existem simplesmente muitos modelos ou modos diferentes de improvisação, e quanto mais resoluta uma resposta for, maior será sua imprecisão e seus efeitos colaterais; cada definição de improvisação ao mesmo tempo em que se institui enquanto tal, eventualmente, também acabará por restringir o seu uso (COBUSSEN, 2017, p.36).<sup>8</sup>

Já sem a intenção de demarcarmos rígidos limites conceituais, principalmente ao considerarmos as inúmeras faces com as quais a improvisação se manifesta, consideramos relevante apontarmos, ao menos, um referencial, uma característica observável e que perpassa a quase totalidade de fazeres musicais envolvendo esta prática: o seu fluir no momento presente. Ao entendermos a improvisação musical como criação concebida no momento da *performance*, nos deparamos com a estreita relação do termo com uma questão **prática**, e a emergência de todo o seu potencial **enquanto** se faz música. Se em contextos musicais não improvisacionais, o planejamento, o ensaio, a composição e *performance* se apresentam como etapas estruturantes distintas, arquitetadas no passado, já na improvisação, estas fases condensar-se-iam no agora. Segundo

<sup>7</sup> The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between.

<sup>8</sup> The main problem with coming up with a convincing, durable, and stable definition of this concept is that there are simply too many different models or modes of improvisation, and the more resolute an answer, the greater the inaccuracy and collateral damage will be; each definition of improvisation will simultaneously constitute it and thereby perchance restrict its working.

Stephen Nachmanovitch (1991, p.18), a improvisação promoveria uma fusão temporal, onde passado, presente e futuro se fundiriam na convergência entre inspiração, técnica e desempenho.

Mesmo envolta em complexidade, sob o ponto de vista do senso comum, a improvisação, pode até carregar um estigma de um lugar governado pelo acaso e pela ausência de regras, podendo ter sido até mesmo, de forma preconceituosa, considerada historicamente, no ocidente, uma prática de menor valor, como nos indica Nettl (1998).

Um posicionamento implicante com relação à improvisação por parte de compositores adeptos a formatos composicionais mais tradicionais, assim como proveniente do público adepto destas obras, parecer-nos-ia até plausível. Inesperadamente, o incomodo pairaria além. Em *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (1993), Derek Bailey nos indica a ocorrência de um desconforto, até mesmo por parte de músicos que se dedicam a este tipo de criação musical em tempo real, ao uso do termo improvisador, diante da superficialidade dos adjetivos a ele associadas:

Há uma relutância perceptível em usar a palavra e alguns improvisadores expressam uma notável antipatia por ela. Acho que isso se deve às suas conotações amplamente aceitas que sugerem que a improvisação é algo sem preparação e sem objetivo, uma atividade completamente *ad hoc*, frívola e inconsequente, carente de projeto e método. E eles se opõem a essa dedução porque sabem, por experiência própria, que isso é falso. Eles sabem que não há atividade musical que exija maior habilidade e devoção, preparação, treinamento e comprometimento (BAILEY, 1993, p.xii).<sup>9</sup>

Consideramos que o desalinho, no que diz respeito ao entendimento do conceito, possa ter origem nas outras possibilidades de uso do termo fora do contexto musical, como por exemplo, quando o utilizamos para nos referir à tentativa de solução provisória para um problema inesperado em contexto casual. Fora do

---

<sup>9</sup> There is a noticeable reluctance to use the word and some improvisors express a positive dislike for it. I think this is due to its widely accepted connotations which imply that improvisation is something without preparation and without consideration, a completely *ad hoc* activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method. And they object to that implication because they know from their own experience that it is untrue. They know that there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment.

contexto musical, a expressão de uma ação improvisada pode ser realizada sem requisitar habilidades específicas, pois o sucesso de seu resultado reside no âmbito da tentativa, ficando assim, sujeito às casualidades. Diferentemente, na esfera musical, as circunstâncias são bem mais específicas, envolvendo habilidades e procedimentos extensamente preparados ao longo dos anos de formação e atuação do músico. Desta maneira, o sentido de improvisação para a música se distancia do sentido dado às ações cotidianas. A força do engajamento coletivo para a improvisação musical vai além de uma solução provisória que se encerra em si.

A seguir, buscaremos expor alguns balizadores históricos relativos à criatividade e busca por novas possibilidades musicais, os quais acreditamos, tenham sido imprescindíveis para o estabelecimento das práticas que viriam a se tornar características da improvisação livre.

## 1.1 DO RUÍDO À OBRA ABERTA: RUSSOLO, VARÈSE, SCHAEFFER E CAGE

A Música Clássica Ocidental se caracteriza por sua formalidade, tanto composicional como performática, fortemente marcada pela busca por acuidade na reprodução de uma obra. Entretanto, segundo Alonso (2008) nem sempre foi assim:

Até o século XVIII os músicos eram treinados para improvisar, embelezar e até mesmo criar composições inteiras espontaneamente. Na música ocidental houve improvisação desde a Idade Média até o século XVIII na forma de melismas, ornamentação melódica, embelezamento contrapontístico, etc. Houve improvisação na música da Grécia Antiga, na música Medieval religiosa, incluindo o Canto Gregoriano, na música Renascentista e Barroca (ALONSO, 2008, p.34).<sup>10</sup>

Desde então, a improvisação na música de concerto passou por um longo período de supressão, no qual pouquíssimos nichos permaneceram, dentre eles a música para órgão. Como também ocorreu em outros contextos históricos, de

---

<sup>10</sup> Hasta el siglo XVIII los músicos eran entrenados para improvisar, embellecer e incluso crear composiciones enteras espontáneamente. En la música occidental ha habido improvisación desde el Medioevo hasta el ciclo xviii en forma de melismas, ornamentación melódica, embellecimiento contrapuntístico, etc. ha habido improvisación en la música de la Antigua Grecia, en la música Medieval religiosa, incluyendo el Canto Gregoriano, en la música Renacentista y Barroca.

maneira cíclica, elementos outrora suprimidos voltam a emergir de tempos em tempos. Assim, desdobramentos na direção de novas formas de expressão musical menos rígidas voltam a, gradativamente, abrir espaço para a improvisação.

Em *Modern Music: a Concise History* (1994), Paul Griffiths destaca a composição *Prélude à l'après-midi d'un faune*<sup>11</sup> (1894) de Claude Debussy (1862-1918) como um destes marcos, ao relativizar o uso da harmonia diatônica como determinante de forma e função em uma composição. Outro relevante nome a ser lembrado dentre os compositores que indicaram movimentos contrários à fidelidade a procedimentos composicionais já canonizados, destacaríamos Luigi Russolo (1885-1947). Averso às limitações da música melódica e atento aos avanços tecnológicos de seu tempo, como proeminente membro do Movimento Futurista Europeu, lança, em 1913, o manifesto "*L'Arte dei Rumori*" (*A Arte do Ruído*), no qual inspirado pelos sons e pela rítmica do mecanicismo industrial, propõe a incorporação do ruído como material sonoro a ser utilizado em composições.

Certamente, foram vários os compositores que, ao longo da história da música, contribuíram com sua criatividade rumo a novos arquétipos musicais. Por entendermos que suas inventividades estariam mais alinhadas com os paradigmas que propiciariam o surgimento da improvisação livre, salientaremos, particularmente, as contribuições de Edgar Varèse (1883-1965) e Pierre Schaeffer (1910-1995).

Considerado um vanguardista, provocador de novos rumos no fazer musical, Edgar Varèse, compositor francês, personagem importantíssimo nos primórdios da música eletrônica, como autor se manteve atrelado ao conceito de obra, na qual uma organização sonora proposta em pauta, entendida como planejamento acabado, deveria ser passível de reprodução. Ainda assim, Varèse nos parece inovar ao considerar que o formato pretendido para uma composição não deveria ser um ponto de partida, e, sim, o resultado de um processo composicional. Sob sua perspectiva, a ignição de tal processo se daria a partir da utilização do material sonoro em si:

---

<sup>11</sup> Prelúdio à Tarde de um Fauno.



Forma é um resultado - o resultado de um processo. Cada um dos meus trabalhos descobre sua própria forma. Eu nunca poderia tê-los colocado em nenhum dos compartimentos históricos. Se você quiser encher uma caixa rígida e de formato definido, você deve ter algo para colocar nela que seja da mesma forma e tamanho ou que seja elástica ou macia o suficiente para ser ajustada. Mas se você tentar forçar nela algo de um formato diferente e de substância mais dura, mesmo que o seu volume e tamanho sejam os mesmos, vai quebrar a caixa. Minha música não pode se encaixar em nenhuma das caixas tradicionais da música (VARÈSE, 1966, p.16).<sup>12</sup>

Alinhado com o que já havia sido declarado pelo também compositor francês Claude Debussy (1862 -1918), Varèse, além de propor esta mudança de paradigma quanto ao formato composicional, direciona seu fazer musical rumo à proposta de uma autonomia do som. Ao considerar que o alfabeto musical vigente em sua época gerava resultados pobres e limitados ao subjugar sonoridades a seus moldes canonizados, utilizou-se da variação timbrística, da assimetria rítmica, da rejeição ao temático, como maneira de legitimar o protagonismo do que considerava ser o material bruto da música: o som.

Ao propor a incorporação, e conseqüente utilização, de todo e qualquer som como material composicional, Varèse esbarrou, por certo tempo, na limitação das possibilidades de produção sonora dos instrumentos de sua época. Conseqüentemente, chegou a afirmar, nos anos 30 do século passado, que a superação do sistema temperado, que subdivisões progressivas de oitavas e a utilização de ritmos não relacionados entre si, mas tocados ao mesmo tempo, seriam tarefa para uma máquina ou instrumento ainda por ser inventado, afirmação que nos indica o quanto suas ideias eram arrojadas e avançadas para seu tempo. Entre períodos de otimismo e frustração, o compositor, ao longo de toda a sua trajetória, trabalhou na aproximação entre tecnologia e música. No entanto, seria a partir de seu envolvimento com a chamada "*tape music*" (música composta a partir de fragmentos sonoros gravados em fita magnética) que muitas de suas ideias sonoras se tornaram possíveis por intermédio da versatilidade propiciada pela mídia utilizada neste contexto.

---

<sup>12</sup> Form is a result - the result of a process. Each of my works discovers its own form. I could never have fitted them into any of the historical containers. If you want to fill a rigid box of a definite shape, you must have something to put into it that is the same shape and size or that is elastic or soft enough to be made to fit in. But if you try to force into it something of a different shape and harder substance, even if its volume and size are the same, it will break the box. My music cannot be made to fit into any of the traditional music boxes.

Se por um lado, temos Varèse propondo a liberação de todo e qualquer som como passível de ser utilizado em composições musicais, por outro, de maneira aparentemente complementar, teríamos Schaeffer (1988) chamando-nos a atenção para a percepção dos atributos intrínsecos do som.

Nascido na França, o engenheiro, musicólogo e compositor, Pierre Schaeffer (1910-1995), tem seu nome associado à musical experimental e principalmente pela proposta, no final dos anos 40 do século passado, do formato musical denominado *Musique Concrète* (*Música Concreta*). Ao ouvirmos os sons do cotidiano, quase que automaticamente, buscamos delimitar a origem daqueles que ressaltam como mais relevantes a fim de mentalmente conceituá-los. Origem e conceito se apresentam como complementares. Em sua proposta composicional, Schaeffer buscou instituir um fazer musical que tivesse como ponto de partida o concreto e não mais abstrações sonoras representadas por notas e grafadas em partitura. Como concreto considerou o som em si, a ser percebido tal qual como tenha sido gerado e não mais guiado pela aceção do contexto em que tenha sido originado. Desprovido de significados, ao terem sua conceitualização e representação inibidas, todo e qualquer som passa a figurar como possível elemento composicional, independente de sua origem:

Quando, em 1948, propus o termo “música concreta”, eu pretendia fazer uma inversão no meio musical. Em vez de notarem as ideias musicais pelos símbolos da teoria musical e confiar sua realização concreta a instrumentos conhecidos, a questão era reunir o sonoro concreto, qualquer que fosse sua origem, e abstrair os valores musicais que já estavam contidos nele (SCHAEFFER apud REYDELLET, 1996, p.10).<sup>13</sup>

O protagonismo do som, proposto por Schaeffer, não seria possível sem uma nova atitude de escuta. Demandaria uma audição cuja intenção seria bem específica: desconsiderar além dos valores musicais, os aspectos culturais e psicológicos comumente presentes na escuta tradicional. A esta escuta específica denominou *escuta reduzida*, na qual, por meio do restringimento da atribuição de

---

<sup>13</sup> When in 1948, I proposed the term of “concrete music”, I meant to make an inversion in the way of music works. Instead of notate musical ideas by music theory symbols, and to entrust their concrete realization to well-known instruments, the question was to gather the sonorous concrete, whatever its origin, and to abstract the musical values which were already contained in it (SCHAEFFER apud REYDELLET, 1996, p.10).

significados, chegar-se-ia ao que chamou de *objeto sonoro*, ou seja, o elemento sonoro em si.

Na abordagem composicional pela via do objeto musical, os sons já selecionados e impregnados de seus valores musicais, já estariam previamente “autorizados” pela tradição, a se tornarem música. Pela rota de Schaeffer esta outorga se daria através de um percurso de percepção auditiva gradual, em que de maneira proporcional, quanto mais distante de significados específicos determinado som estiver, mais próximo estará de suas potencialidades musicais. Em suas palavras: “*o objeto sonoro situa-se no encontro entre uma ação acústica e uma intenção de escuta*” (1988, p.166).

O distanciamento da objetividade em direção a práticas mais permeáveis com relação ao entendimento e utilização dos sons possibilitaria a emergência de novos paradigmas. A abertura para novos espectros sonoros desencadearia um certo descompasso entre a multiplicidade de objetos sonoros agora incorporados ao rol composicional e os modos de grafia musical tradicionais.

Na tradição musical clássica europeia, a partitura exerceu e exerce importantes papéis. Em períodos anteriores à invenção de aparatos tecnológicos de gravação e reprodução sonora, a grafia foi imprescindível para a perpetuação e divulgação de diversas tradições musicais. Além de seu aspecto documental, prescreveria, com a maior acuidade possível, como determinada obra deveria ser executada, possibilitando ao longo do tempo seu estabelecimento como bem cultural e, por vezes, sua canonização.

O compositor tradicional planeja e antevê o resultado de seu planejamento de maneira particular. Sob esta perspectiva, sua obra se apresentaria como um objeto, previamente esculpido, fragmentado na partitura e pronto para ser “coisificado” em condições que garantiriam a “fiel” reprodução de sua unidade inicialmente projetada. A composição tem entre seus objetivos se constituir como coisa, obra fechada, um objeto de arte com características e objetivos específicos.

Acompanhando novas necessidades de comunicação e expressão da arte contemporânea como um todo, e, especificamente, às referentes ao *metier* musical, desenvolve-se, a partir de meados do século passado, um renovado paradigma no qual a reprodução de uma estrutura musical presumida, abre espaço para uma relação mais fluida: compositor, executor e receptor passam a interagir de maneira mais permeável, na qual a valorização do acaso, ao longo do processo, rompe com os hermetismos de uma obra musical fechada, acabada, registrada.

Esta concepção composicional pode ser mais claramente compreendida com suporte do conceito de *obra aberta*, desenvolvido pelo escritor e filósofo italiano Humberto Eco:

A poética da obra "aberta" tende, como diz Pousseur, a promover no interprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo "abertura" que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (ECO, 1991, p.41).

Se por um lado, uma composição considerada aberta pode, em certos casos, propiciar uma maior liberdade de expressão ao músico que executa, o desenvolvimento de novas formas de grafia musical possibilitou a compositores a extrapolação dos limites do pentagrama a partir da utilização de artifícios gráficos capazes de expressar ideias cuja grafia tradicional não alcançaria. A permeabilidade ensejada por este contexto não só estabeleceria o fato de que uma obra musical poderia ser aberta, com também instigou o surgimento de novas formas de notação musical:

John Cage, Earle Brown, Molton Feldman e outros músicos da escola de Nova York começaram a desenvolver novas grafias de notação que lhes davam maior liberdade (ou absoluta, em alguns casos) aos intérpretes. As partituras gráficas apareceram, e com elas a história da notação mudou vertiginosamente. Essas partituras abriram um caminho para o músico interpretar a partitura à sua maneira, em vez de segui-la, detalhe por detalhe. Com esse novo uso, o papel da notação, do compositor e do

intérprete é revisado e modificado. Nas partituras gráficas, existem muitos elementos que são indeterminados e são interpretados subjetivamente pelo intérprete, que se torna um elemento central. A partir de então, já podemos falar de uma obra aberta, e começamos a considerar uma obra de arte musical como um processo e não como um produto musical (ALONSO, 2008, p.31).<sup>14</sup>

O americano John Cage (1912-1992), um dos precursores da utilização de partituras gráficas, apesar de seu posicionamento contrário à música majoritariamente improvisada, ainda assim, é tido como um dos mais influentes compositores da música experimental. Segundo ele, a improvisação estaria sempre impregnada de elementos coletados ao longo da trajetória do improvisador. Funcionaria, portanto, a partir de sua memória e de suas preferências pessoais, não manifestando desta maneira, nada que já não estivesse em seu subconsciente. Em suma, não evidenciaria nada de novo. Para Cage, o indeterminismo e o acaso, elementos centrais de sua estética composicional, de certa forma, seriam os procedimentos que conseguiriam driblar a memória. Na busca por resultados de características inesperadas, proclama também, a sua maneira, uma liberação dos sons. Em *Silence: Lectures and Writings* (1961), o compositor prescreve que:

[...] o indivíduo deve abrir mão do desejo de controlar o som, deve limpar sua mente da música, e começar a descobrir meios para deixar os sons serem eles mesmos, e não veículos, para teorias feitas pelo homem ou expressões dos sentimentos humanos (CAGE, 1961, p. 10).<sup>15</sup>

Em sentido contrário aos compositores tradicionais que estruturam e buscaram controlar ao máximo os aspectos de uma obra musical, no intuito de um resultado final específico, nos novos paradigmas experimentalistas, o compositor passa a ter como foco os processos de geração de som e suas possibilidades de utilização musical. Quanto ao resultado, outrora carregado de significados musicais,

---

<sup>14</sup> John Cage, Earle Brown, Molton Feldman y otros músicos de la escuela de Nueva York comenzaron a desarrollar nuevas grafías de notación que les confirieron una libertad mayor (o absoluta, en algunos casos) a los intérpretes. Aparecieron las partituras gráficas, y con ellas la historia de la notación cambió vertiginosamente. Estas partituras abrieron un camino para que el músico interpretara la partitura a su manera, más que seguirla, detalle a detalle. Con este nuevo uso, se revisa y se modifica el rol de la notación, del compositor y del intérprete. En las partituras gráficas hay muchos elementos que están sin determinar y son interpretados subjetivamente por el intérprete, que pasa a ser un elemento central. A partir de entonces se puede hablar ya de obra abierta, y se empieza a considerar la obra de arte musical como un proceso más que como un producto musical.

<sup>15</sup> ...one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.

agora emerge como surpresa de um processo desencadeado pelo compositor. Neste momento, o resultado sonoro da proposta musical passa a ser mais compartilhado, característica propiciada pela inclusão da consideração de uma criatividade colaborativa.

## 1.2 *FREE JAZZ* E OS PRECEITOS DA IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA

Partindo da definição cunhada pelo etnomusicólogo John Blacking (1973) sobre a música como “sons humanamente organizados”, entendemos que este processo de organização se relaciona a um determinado contexto social e cultural. Cada fazer musical traz em si uma série de acordos, convenções e regras, expressadas por práticas específicas que caracterizam sua linguagem musical. Aspectos como: instrumentos utilizados, técnicas de execução, contexto geográfico, religioso, político ou social, se apresentariam como fatores que compõem e diferenciariam um fazer musical de outro, e, conseqüentemente, instituem o que pode ser denominado como idioma/gênero musical. No que se refere à improvisação, também estes fatores propiciam a ocorrência de uma variedade de práticas, procedimentos, e conseqüentemente nomenclaturas.

Rememorando que improvisar, musicalmente falando, se refere à produção sonora em tempo real, consideramos relevante ressaltar que esta produção não se origina no vácuo e não se desencadeia no susto. Além das propiciações do ambiente, haveria também a bagagem musical de cada indivíduo concorrendo para a delineação do resultado. Embora o cerne da improvisação esteja no momento presente, entendemos que o contexto sociocultural e a biografia musical de cada músico envolvido nesta prática, funcionariam, de certa forma, como uma preparação subjetiva para a efetivação desta expressão musical.

Ao falarmos desta “preparação”, nos parece importante ressaltar que residiria nestes elementos que compõem a identidade de determinado fazer musical, as particularidades que permitiriam categorizá-la. Segundo Bailey (1993), uma importante linha poderia ser traçada ao buscarmos averiguar as características das

práticas improvisacionais, linha esta, que se situaria entre práticas estreitamente conectadas a idiomas musicais específicos e outras mais abertas, ou se preferir, mais livres de delimitações idiomáticas:

Eu tenho usado os termos "idiomático" e "não-idiomático" para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, muito mais difundida, diz respeito principalmente à expressão de um idioma - como o *jazz*, o flamenco ou o barroco - e constitui sua identidade e motivação a partir dessa expressão idiomática. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na improvisação "livre" e, embora possa ser altamente estilizada, geralmente não é representada por uma identidade idiomática (BAILEY, 1993, p.xi-xii).<sup>16</sup>

Acreditamos que as delimitações destes dois campos não seriam extremamente precisas e, eventualmente, elementos de um território possam emergir em terreno oposto. Ainda assim, consideramos este tipo de apartamento conceitual relevante para balizarmos a trajetória do que desencadeou a prática de formas de improvisação menos formulaicas.

No âmbito da música ocidental, podemos ilustrar o conceito de improvisação idiomática expondo sua ocorrência nos domínios de alguns estilos que compõem o gênero do *jazz*. Ao analisarmos sua trajetória, a improvisação nos parece sempre presente, assim como também nos parece evidente a existência de uma inquietação a impulsionar mudanças: o *swing*, o *bebop*, o *cool jazz*, *hard bop* e os vários outros desdobramentos deste estilo parecem atestar este indício. Desta maneira, o que se entendia por improvisação, assim como sua utilização dentro das composições, foi acompanhando as inovações musicais, projetando o que inicialmente se constituía de paráfrases e ornamentações melódicas, ao que passou a ser considerado o ápice de uma *performance* jazzística: o solo improvisado.

Contudo, no decorrer desta rota, a improvisação manteve-se, prioritariamente, atrelada a um contexto estruturante, no qual o material sonoro

---

<sup>16</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.

criativo produzido em tempo real não estaria só. Haveria, na maioria das vezes, uma contingência estruturante, segundo Berendt (1992), a maioria das improvisações de *jazz* seria baseada em um tema e se desenvolveriam atreladas a um formato:

Normalmente, é uma música padrão no formato de trinta e dois compassos [...] forma AABA de nossas canções populares em que o tema principal em oito compassos (A) é primeiramente apresentado, depois repetido, e então seguido por uma nova ideia de oito compassos, a chamada ponte, (B). Em conclusão, os primeiros oito compassos são tocados mais uma vez [...] O músico de *jazz* coloca novas linhas melódicas sobre as harmonias da música ou do *blues*. Isso é feito embelezando ou fazendo pequenas alterações nas canções ou *blues*, ou criando linhas melódicas inteiramente novas sobre as harmonias dadas (BERENDT, 1992, p.154).<sup>17</sup>

Tal formato, embora traga em si espaço para a criação musical em tempo real, se caracteriza também como um espaço de tensões entre as promessas de liberdade ensejadas pela improvisação criativa individual e os valores sociais e culturais estabelecidos, historicamente, neste idioma. As limitações com respeito ao papel de cada instrumento, a necessidade de, mesmo improvisando, manter-se a coerência com os demais músicos, além do compromisso com os maneirismos e formatos característicos do idioma, delinearam um antagonismo que gradativamente buscou alinhar pontos de fuga.

A partir dos anos 50 do século passado, como nos aponta George Lewis (1996), músico e pesquisador norte americano, o modo protocolar de composição, notação e *performance* musical no contexto jazzístico vai pouco a pouco se flexibilizando. A experimentação com formas mais abertas de composição e execução, propiciando maior representatividade criativa ao intérprete, passou a possibilitar ao músico um gerenciamento de tomadas de decisões mais significativas em determinados momentos da obra, sem que isso compromettesse a dinâmica e a estabilidade da *performance*. Espontaneidade e radicalismo estrutural favoreceram uma aproximação na qual o compositor e o intérprete pudessem, efetivamente,

---

<sup>17</sup> Usually, it is a standard song in thirty-two-bar form [...] AABA form of our popular tunes in which the eight-bar main theme (A) is first presented, then repeated, then followed by a new eight bar idea, the so-called bridge, (B). In conclusion, the first eight bars are sounded once more.[...] The jazz musician places new melodic lines over the given harmonies of the song or the blues. This is done by embellishing or making slight alterations in the songs or blues, or by creating entirely new melodic lines over the given harmonies.



partilhar a construção do resultado final da obra musical por intermédio da improvisação.

Mesmo sendo o *jazz* um gênero, historicamente, aberto a novas maneiras de expressão e em constante expansão criativa, ainda assim, uma estrutura geral de improvisação permeou seus vários desdobramentos estilísticos e, apesar de mudanças na complexidade de sua estrutura, um certo pano de fundo entrelaçado por códigos de conduta canonizados se manteve presente.

Instrumentistas como John Coltrane (1926-1967), Cecil Taylor (1929), e neste caso, principalmente Ornette Coleman (1930-2015), demonstraram seu descontentamento com o que consideravam delimitações estruturais ainda tradicionalistas e limitadoras. “*Vamos tocar a música e não o fundo*”<sup>18</sup> teria dito Coleman, sintetizando um desejo de transcendência que superasse o enquadramento estrutural da forma, rumo à densidade da exploração da matéria musical em si.

Por ser o *jazz* um gênero com raízes na cultura afro-americana e considerando as tensões raciais acirradas daquele período (anos 50 e 60) nos Estados Unidos, os impulsos em direção a uma música mais “livre” traziam em si uma forte conotação política. A partir de posicionamentos radicais, percebe-se um esforço na tentativa de encapsular na expressão musical uma mensagem política de autoafirmação negra (LEWIS, 1996). Além da ruptura com cânones teórico/musicais oriundos da música europeia, buscava representar uma contundente reação à tutela da indústria cultural americana, majoritariamente branca.

A ousadia em ir além do tradicional e do já estabelecido possibilitou gradativamente a edificação de novos procedimentos, que de maneira importante, alargaram as fronteiras da improvisação idiomática em direção ao que viria a ser conhecido como *free jazz*.

---

<sup>18</sup> “Let’s play the music and not the background” (COLEMAN apud JOST, 1994, p.17).

Diferentemente da improvisação que tem suas raízes em um idioma específico, a chamada improvisação não-idiomática teria um caráter muito mais exploratório. Por não ter que se ater a uma lealdade estilística, estando aberta para quaisquer técnicas e recursos que se julguem convenientes, nos parece propiciar uma conexão direta, imediata, com o desconhecido, com o acaso e, conseqüentemente, com a novidade.

### 1.3 IMPROVISAÇÃO LIVRE: PRENÚNCIO E PREDICADOS

Ao longo do século XX, importantes mudanças emergiram nos modos de produção artística em geral, e de maneira mais específica, no âmbito da produção musical. Objetividade e certeza começam a ceder espaço para formatos mais flexíveis, nos quais a polissemia e permeabilidade despontam como importantes propulsores na criação artística de vanguarda. A improvisação livre<sup>19</sup> se configura, gradativamente, a partir desta abertura propiciada pelas especificidades históricas e sociais daquele período.

A respeito dos referenciais propriamente musicais da improvisação livre, podemos dizer que a música de concerto europeia da primeira metade do século XX, foi, através de inovações propostas por certos compositores, pioneira no rompimento ou alargamento dos modelos de composição baseados na escala diatônica. O interesse antes focado na combinação e na relação entre determinados sons, passa a eleger as características do som em si como elemento primordial.

O interesse pela singularidade de cada som, associado ao rompimento com a hierarquia tonal, arrefecem a tensão gerada pelo esperado retorno à tônica, procedimento comum e elementar na composição tradicional, estabelecendo, portanto, uma rejeição aos cerceamentos característicos da lógica sequencial. Os

---

<sup>19</sup> A partir de revisão bibliográfica, verificou-se que no Brasil optou-se pela tradução da nomenclatura original *Free Improvisation* como Livre Improvisação. Entretanto, mais recentemente, acreditamos que como forma de se evitar uma tradução que remeta ao anglicismo, autores como Costa (2017), e também Falleiros (2017), passaram a utilizar o termo improvisação livre. Assim sendo, gostaríamos de ressaltar que embora nossa escrita se pautar pela utilização do termo mais recente, improvisação livre, haverá ao longo do texto a ocorrência do primeiro termo, especificamente em situações que por se tratarem de citações de textos que não são de nossa autoria, não nos caberia alterar.

desdobramentos destes novos paradigmas municiariam o pluralismo de estilos musicais que vieram a florescer, principalmente na segunda metade daquele século. O serialismo, o indeterminismo, o minimalismo e a música eletrônica, entre outros colaboraram, importantemente, para a relativização da ideia de que a composição musical deveria ser, necessariamente, uma obra acabada, registrada e prescrita de maneira pouco flexível pela grafia.

Como já mencionado anteriormente, as contribuições de Russolo, Varèse, Schaeffer, Cage, entre outros, foram imprescindíveis na pavimentação de caminhos que desembocaram nos formatos de improvisação contemporânea, e, principalmente, nos formatos mais livres.

Um outro elemento que pode ser considerado seminal para o desenvolvimento da improvisação livre seria o *free jazz*. Mesmo podendo seus primeiros desdobramentos ser identificados antes dos anos 50 do século passado, seria a partir do final desta década que este movimento musical de fortes conotações extramusicais, principalmente de caráter social, político e racial, se estabelece nos Estados Unidos. De maneira análoga aos vanguardistas da música “clássica”, certos jazzistas também se sentiram impelidos a se distanciarem dos padrões harmônicos e métricos fortemente presentes nas estruturas tradicionais do *jazz*.

Segundo Berendt (1992), entre os aspectos musicais que vieram a caracterizar este contexto destacar-se-iam: uma atitude de independência quanto à tonalidade, uma nova concepção rítmica calcada na simetria, abertura para a inclusão de aspectos oriundos de tradições musicais de diversas partes do mundo, ênfase na intensidade performática e inclusão do ruído como elemento musical.

Da mesma maneira em que aspectos da música europeia influenciaram fazeres musicais nos Estados Unidos, também o *blues* e o *jazz* serviram de inspiração para músicos europeus. Mesmo imprimindo características locais, estes contextos musicais estiveram, em seus primórdios, bastante impregnados de estilísticas já consolidadas por músicos americanos. O *free jazz* percorreu o mesmo

caminho e em sua aurora na Europa era, acentuadamente, perceptível um certo sotaque americanizado. Entretanto, a inata propensão deste estilo em romper barreiras rumo ao novo propiciou um gradativo distanciamento da influência musical americana na direção de características conceituais próprias. Mediante um processo envolvendo abstrações, os improvisadores livres britânicos puderam transcender os parâmetros característicos de seus antecessores, instituindo novos modos de criatividade musical e interação:

Temperadas por influências clássicas e de vanguarda derivadas da Europa, os nascentes improvisadores britânicos mudaram de um período de imitação, refinamento e diferenciação especializada das formas originais, em última análise, para uma investigação comprometida do processo de criação da música em si. Essa mudança de atenção, do pragmático para o conceitual, refletiu e precipitou uma crescente abstração do vocabulário e da sintaxe musical existentes. (CALLINGHAM, 2007, p.81).<sup>20</sup>

A prática da improvisação livre não surge de maneira repentina. Sobre a base do jazz modal, já praticado na Inglaterra, desenvolve-se o *free jazz* com todo seu impulso inovador, e a partir da aproximação deste fazer musical com a música clássica de vanguarda, surge gradativamente uma nova forma de improvisação que encampa predicados de seus antecessores na geração de seus próprios referenciais. Segundo Callingham (2007), a improvisação livre britânica em seus primórdios, se posicionou como sucessora imediata das inovações do *free jazz* e da composição indeterminada (aberta). Da primeira referência teria herdado um virtuosismo expandido da técnica instrumental, interação criativa igualitária e autodeterminação expressiva; e da segunda, o acesso irrestrito ao mundo dos sons como fonte de materiais musicais legítimos.

Ao longo dos anos 60 do século passado, grupos não somente europeus como também nos Estados Unidos, pouco a pouco, foram tecendo estruturas de colaboração e exploração que redefiniram a prática e os significados de se fazer música improvisada. Dentre estes precursores destacaríamos o *Spontaneous Music*

---

<sup>20</sup> Tempered by European-derived classical and avant-garde influences, the nascent British improvisers moved from a period of imitation, refinement and specialized differentiation of the parent forms, ultimately towards a committed investigation of the process of the music's creation itself. This shift of attention, from the pragmatic to the conceptual, reflected and precipitated an increasing abstraction of extant musical vocabulary and syntax.

*Ensemble* (Inglaterra), *AMM* (Inglaterra), *Art Ensemble of Chicago* (EUA)<sup>21</sup> e *MEV* (Itália). Este último grupo, cujo nome se refere à sigla para *Musica Elettronica Viva*, merece aqui um destaque: Alvin Curran, um de seus fundadores, imerso na cena naquele momento, elabora posteriormente em 1995 uma lista de preceitos que, segundo ele acredita, regeria a experiência da música que faziam:<sup>22</sup>

0) Qualquer espaço físico é um espaço musical em potencial tal como se apresenta, qualquer hora do dia ou da noite é hora apropriada para se fazer música.

1) Toda música começa de novo a cada vez, como se nunca tivesse havido outra música antes.

2) Qualquer membro do grupo pode usar qualquer som audível ou imaginável a qualquer momento.

3) A lembrança musical e a amnésia musical são de igual valor - em suma, pode-se construir sobre experiências passadas ou condicionadas ou tentar esquecer tudo o que se conhece.

4) Os requisitos para a participação musical não são mais baseados em habilidades puramente musicais, educação, técnica, experiência, idade, sexo, raça ou religião, mas sobre um código implícito de harmonia universal e aceitação mútua. Isso resultou imediatamente em uma forma de música transnacional.

5) Cada músico fornece seus próprios instrumentos e fontes de som.

6) O ato de performance coletiva não terá duração específica e as performances começam e terminam por acordo tácito (musicalmente compreensível).

7) Sem líderes, partituras, ou quaisquer regras, a música deve ser baseada no respeito mútuo dos músicos e na confiança um no outro, no público, na individualidade e na soma de todos os sons emitidos no espaço de realização da performance.

8) Porque esta música é frágil e perigosamente baseada em quase nada (sons efêmeros e relações humanas precárias) os músicos devem cultivar níveis extraordinários de atenção, vigilância e seletividade artística - principalmente através do silêncio e da escuta, e de medidas adequadas de ação e reação - de modo a evitar que a música se torne literalmente nada. Esta forma de compromisso pessoal e coletivo capacita a todos os envolvidos (incluindo os produtores e o público) a estarem de ouvidos bem afinados e a terem atitudes nobres e generosas.

9) Independente do que aconteça, um senso de unidade transcendente deve ser o objetivo implícito de cada evento de improvisação. (Este

<sup>21</sup> Embora haja também a grafia “ensamble”, no nome destes dois grupos o correto é “ensemble”.

<sup>22</sup> Este revelador código de condutas de autoria de Alvin Curran se encontra em seu artigo “On Spontaneous Music”, publicado na revista *Contemporary Music Review* (2006, Vol. 25, p.485).

sentimento de unidade, embora indescritível, é muito perceptível, quase tangível em certos momentos, especialmente quando você não tem como responder às perguntas: "eu fiz aquilo / nós fizemos aquilo / você fez aquilo / eles fizeram aquilo?".

10) Todos os membros são igualmente responsáveis pela promoção, estabilidade econômica e crescimento criativo do grupo - em troca de uma participação igual nos rendimentos recebidos.

11) Este é um espaço para sua própria contribuição (CURRAN, 2006, p.485).<sup>23</sup>

As propostas explicitadas neste manifesto, além de representarem um referencial histórico de um ponto de partida conceitual na prática da improvisação livre, parecem-nos, extremamente úteis como parâmetro para a investigação e busca por entendimento dos procedimentos estruturantes das práticas dos grupos contemporâneos. Mesmo considerando que grupos diferentes desenvolvem estratégias particulares de regulação, e, desta maneira, obtêm suas sonoridades peculiares, antevemos que os princípios expostos por Curran (2006) se apresentam de maneira suficientemente ampla para cobrir de forma panorâmica o que comumente acreditamos ser possível se observar em práticas de improvisação livre.

Tal qual o termo improvisação, também a conceitualização sobre o vocábulo improvisação livre não se encerra em unanimidade. Como referencial, utilizaremos o que dispõe a página na internet do grupo de improvisação Coletivo Improvisado (UNICAMP):

---

<sup>23</sup> 0) Any physical space is a potential musical space as is, any time of day or night an appropriate musical time.1) All music starts anew each time, as if there had never been any music before it.2) Any member of the group may utilize any audible or imaginable sound at any time.3) Musical remembering and musical amnesia are of equal value - in short one could build on past or conditioned experience or try to forget everything ever known.4) The requirements for musical participation are no longer based on purely musical skills, education, technique, experience, age, gender, race, or religion but on an implicit code of universal harmony and mutual acceptance. This resulted immediately in a form of transnational music.5) Each player provides his/her own instruments and sound sources.6) The act of collective performance has no specified duration and performances begin and end by tacit (musically understandable) agreement.7) Without leaders, scores, or any rules at all, the music should be based on the musicians' mutual respect for and trust in one another, the public, and the individual and sum of all the sounds emitted into the performing space.8) Because this music is fragile and dangerously based on almost nothing (effimera sounds and precarious human relationships) the players must cultivate extraordinary levels of attention, vigilance and artistic selectivity - primarily through silence and listening, and appropriate action and reaction - so to prevent the music from becoming literally nothing. This form of personal and collective commitment endowed everyone involved (including the producers and public) with finely tuned ears and magnanimous attitudes.9) No matter what transpires a sense of transcendent unity is likely to be the unspoken goal of every improvisational event. (This sense of unity, while indescrivable, is very recognizable, almost tangible in certain moments. Especially when you can not answer the questions: "did I make that/ did we make that/ did you make that/ did they make that?"10) All members share equally in the promotion, economic stability and creative growth of the group - in return for an equal share in received proceeds.11) This is a space for your own contribution.

**Livre Improvisação** é a busca pelo novo a cada momento intensificando o presente. A Livre Improvisação não precisa se restringir às adequações de estilo como nas improvisações idiomáticas. A improvisação coletiva se desenvolve através de uma construção interativa, como uma conversa, ou um jogo com sons.<sup>24</sup>

A partir desta definição, parece-nos possível destacar alguns aspectos edificadores, muito provavelmente, presentes nas práticas deste fazer musical e que podem nos auxiliar na busca por seu entendimento:

- Busca pelo novo
- Intensificação do presente
- Não adequação a estilos identificáveis
- Construção interativa

Se entendermos a palavra *novo* como aquilo que há pouco ainda não existia, pode-se concluir que não há utilização de material composto previamente. Além de rejeitar-se construções do passado, o resultado futuro também parece que não mereceria extrema consideração, pois o que importaria seria o fortalecimento do momento presente enquanto fluxo que se atualiza na interação. No que se refere ao não enquadramento a regras de estilo, percebe-se este aspecto como fundamental para o surgimento de algo novo, uma vez que cada idioma musical com suas regras, sua lógica, garantem sua estruturação e manutenção como tal, ou seja, reforça uma identidade já existente. Por fim, a construção do novo dependeria da autonomia criativa aplicada na convergência de forças, sendo esta subsidiada pela reciprocidade na audição, intenção e atuação dos músicos envolvidos.

O conceito de novo pode estar associado a um planejamento e projeção futura específica, mas também àquilo que pode surgir inesperadamente. A ideia de novidade não é necessariamente apenas uma resultante, mas uma reunião imprevisível. De toda forma, seu entendimento como tal, depende da construção do

---

<sup>24</sup> <http://ciunicamp.blogspot.com.br/> - Acessado em: 21/05/2018.

sentido de novidade que se dá em um determinado contexto. O “novo” para um grupo social pode não ser para outro, assim como, mesmo genuinamente sendo uma novidade para uma considerável parcela da humanidade, pode não despertar interesse de determinados contextos específicos.

Comumente, estilos musicais têm um referencial geográfico ao qual são associados, assim como os idiomas musicais também estão conectados às suas lógicas específicas de técnica e estética. Mesmo sendo denominada *livre*, esta modalidade de improvisação não estaria imune a parâmetros que garantiriam alguma estruturação e que a “protegeriam” de um fazer musical caótico e sem intenção. Haveria principalmente a necessidade de um referencial espacial. Sobre este cenário, o músico e pesquisador da USP, Rogério Costa, em seu artigo “A Preparação do Ambiente para a Livre Improvisação” (2006), nos propicia algumas indicações sobre este ambiente:

A proposta de livre improvisação que apresentamos supõe a preparação de um "lugar" (espaço-temporal) propício a uma espécie de fluxo vital musical produtivo. Este lugar deve se tornar um espaço de jogo, de processo, de conversa e de interação entre músicos. Nele as forças e energias ainda livres, *in-formadas*, podem adquirir consistência na forma de uma sucessão de *estados provisórios*, num devir sonoro/musical. [...] Para isto, é necessário partir de uma escuta intensa, reduzida, que abstrai as fontes produtoras, os significados musicais e os gestos idiomáticos inevitáveis presentes nas enunciações de cada músico, e que prioriza as qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais (COSTA, 2006, p. 1).

Percebe-se, portanto, a necessidade de um espaço virtual com características específicas que sirvam de suporte para a interatividade e consequente produção musical. Importante notar o papel da escuta como elemento crucial, que gera ao mesmo tempo abstração e foco. Ao ouvir, dissolve-se a percepção das características da persona de cada músico que toca, abstrai-se a fonte produtora de sons (instrumento) e foca-se inteiramente na sonoridade produzida pelos parceiros de grupo, como estímulo para a reação que propicia e mantém o fluxo sonoro.

Se por um lado, a não obrigatoriedade de adequação às regras musicais



de um idioma específico colabora de maneira importante para um contexto permeável em que músicos de diversas tradições, profissionais ou amadores, prodígios ou não, possam interagir musicalmente; por outro, a delimitação de certos procedimentos que caracterizariam o âmbito da improvisação livre se demonstraria imprescindível. Uma postura simplista e preconceituosa, que considere que este tipo de improvisação, por ser livre, possa comportar qualquer coisa, poderia colocar o sucesso desta prática em risco:

A experiência de se juntar músicos - provenientes dos mais diversos meios, com ou sem experiência de improvisação - sem absolutamente nenhuma preparação do ambiente, na maior parte dos casos, pode resultar em fracasso e frustração para aqueles que participam: uma sensação de vazio diante de uma não-interação, um não-relacionamento, um não-acontecimento, uma prática que não cria nada de significativo, nem para os músicos, nem para eventuais ouvintes. O insucesso é a consequência da ausência de interação (COSTA, 2006, p. 7)

Independente do contexto, estágio ou habilidade do músico que se propõe a praticar da improvisação livre, este não viria despido de sua história, suas influências e seu repertório. Neste sentido, um importante desafio para aquele que se inicia nesta prática seria o desenvolvimento de certo desapego, abertura para a ressignificação dos modos operacionais psicológicos que municiariam a improvisação idiomática, ou a práticas musicais em geral. Segundo Jeff Pressing (1998) os pilares mentais que dariam suporte para a atuação de um improvisador seriam o que ele denomina como *referente*: conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais que orientam a produção de materiais musicais; e *base de conhecimento*: agrupamento de materiais e trechos musicais, repertório, estratégias perceptivas e de solução de problemas, estruturas de memória hierárquica e habilidades motoras generalizadas. Segundo ele, estes seriam os propulsores para a ação e expressão:

Tal como acontece com o referente, a base de conhecimento musical não é puramente "edificada" por considerações relacionadas à eficiência da performance; ela codifica o histórico das escolhas de materiais composicionais e predileções que definem o estilo pessoal de um indivíduo. Dois propulsores, um para a eficácia da ação e um para a expressão criativa, moldam principalmente a seleção de informações e recursos de

uma performance em tempo real e guia sua unificação (PRESSING, 1998, p.11).<sup>25</sup>

Em *Música Errante: o jogo da improvisação livre* (2016), Costa, ao dissertar sobre as contribuições de Pressing (1998), aponta que a improvisação livre, em sua forma ideal, não encamparia, a priori, os conceitos acima referidos. Entretanto, propõe uma ampliação conceitual que possa incluir características específicas deste tipo de improvisação. Se, em um contexto idiomático, o referente (o que fazer) e a base de conhecimento (como fazer) se apresentam mais estreitamente conectados com experiências passadas, na improvisação livre, estes referenciais seriam comprimidos muito mais na direção do tempo vigente:

Em resumo pode-se dizer que o referente é produzido no presente da improvisação livre e permanece como linha de força que orienta o desenvolvimento da *performance*. E a base de conhecimento pode ser definida como a capacidade de transformar o passado coletivo específico e presente da *performance* em um referente gradualmente definido, que, como uma linha de força original e vital, permite, no presente, a continuidade do próprio ato de criatividade musical coletiva (COSTA, 2016, p.197).

Parece-nos correto afirmar que estes procedimentos mentais podem ser entendidos como elementos seminais para a intensificação do presente e para a geração do novo, características as quais nos referimos anteriormente como edificadoras da prática da improvisação livre.

Retomando os preceitos de Alvin Curran, especificamente ao ponto em que ele enfatiza a necessidade do improvisador em cultivar níveis extraordinários de atenção, vigilância e seletividade artística, gostaríamos de salientar a relevância da escuta dentro das práticas de improvisação livre.

A partir das contribuições de Varèse e Schaeffer e do distanciamento do som dos sistemas culturais linguísticos e musicais, as expressões sonoras passam a

---

<sup>25</sup> As with the referent, the musical knowledge base is not purely "engineered" by considerations of performance efficiency; it encodes the history of compositional choices and predilections defining an individual's personal style. Two drives, one towards efficacy of action, and one towards artful expression, primarily shape the selection of information and performance resources in real time, and guide their integration.

se apresentarem envoltas por um certo anonimato. A identificação imediata ou o pronto entendimento de sua origem, propiciados pela facilidade da escuta cultural e dos referenciais teórico musicais já não se apresentariam mais como relevantes. Protagonizar-se-ia então, a partir daí, a acuidade de escuta como imprescindível ferramenta para a interatividade criativa nas práticas de improvisação livre. Ao considerarmos este outro paradigma de escuta, percebe-se que a tensão entre o que pode ser considerado música e o que pode ser entendido como barulho, gradativamente, se dissolve na supremacia de uma audição que, por sua atenção e precisão, possibilita e autoriza qualquer som a ser matéria prima no fazer musical improvisado.

Assim como Curran (2006), também Bradlyn e Stenström nos falam da importância de um estado de alerta e vigilância, no qual o sucesso na execução musical estaria proporcionalmente condicionado ao aprimoramento da escuta: “... *na medida em que melhoramos como ouvintes, melhor também será o nosso tocar.*” (Bradlyn, 1991, apud Stenström, 2009, p.60).

#### 1.4 UMA MÚSICA QUE PRETENDE NÃO SE REPETIR

Dentre os tantos aspectos envolvendo o que chamamos de música, a repetição, certamente, tem um papel relevante. Segundo Nettl (1983) este seria um elemento presente na quase totalidade das tradições musicais ao redor do mundo. Para Fitch (2006) a repetição seria um dos aspectos estruturantes da música, e, de acordo com a abordagem filosófica de Kivy (1993), a música seria a fina arte da repetição. Entretanto, tal qual o termo improvisação, as delimitações associadas a este vocábulo não se apresentam de maneira consensual e singular.

A partir de Ferraz (1998), elencamos dois tipos de repetição musical a serem relevantemente consideradas, uma delas de caráter proximal e imediato e, outra, definida como à distância. No primeiro caso, entendemos se tratar da reiteração de um determinado som, seja ele em formato de notas, frases ou sonoridades específicas em dada expressão musical. No segundo, o ponto de

partida seria uma experiência sonora passada que, pela ativação da memória, traria à tona emoções e sentimentos associados ao fato sonoro lembrado, geralmente, expresso por clichês ou particularidades tonais. Sobretudo por estar voltada para a geração de novidade, a improvisação livre buscaria evitar estes referidos tipos de repetição, principalmente se levarmos em consideração que o improvisador ao longo de sua *performance* também atua como um ouvinte atento e crítico, não almejando reapresentar o que já foi apresentado e, buscando negar experiências passadas, terá sua escuta instrumentalizada, sempre a policiar a emergência de sonoridades antagônicas ao fluxo sonoro criativo renovado.

Ao observarmos outras possibilidades de repetição, deparamo-nos com uma que ocupa um lugar de destaque dentre as formas de registro musical: a notação em partitura. Como documento, ela carrega, além da possibilidade de repetição de um plano composicional determinado no passado, também, a funcionalidade de instrumento de outorga de propriedade de um esquema de organização sonora: a composição. Desta maneira, no âmbito da improvisação livre, contexto de criações declaradamente criativas e colaborativas, evita-se a adoção de partituras, tanto por seu caráter de reprodutibilidade, quanto por seu teor documental de domínio e posse, geralmente individual, reiterado a cada *performance*.

O registro de determinada sessão musical em mídia também poderia ser associado à possibilidade de repetição. Por intermédio deste tipo de materialização, faz-se viável a reprodução de determinada *performance* infinitas vezes. Este procedimento técnico foi, e, de certa forma continua sendo, extremamente útil no contexto comercial musical. A frequência com que determinada obra é repetida pode representar, proporcionalmente, seu sucesso mercadológico. Em contrapartida, na improvisação livre este tipo de procedimento com intenções mercantis seria pouco comum, embora possa até ocorrer. O fetichismo da reificação, daria lugar a uma intenção justamente oposta: realizar uma música altamente etérea e que possa ser esquecida para ser renovada.

Em *On Repeat: how music plays the mind* (2014), Elizabeth Hellmuth Margulis, por meio de uma abordagem multidisciplinar, investiga o que estaria por

detrás do apreço pela repetição no âmbito da música. Segundo ela, um dos aspectos estaria ligado ao que Robert Zajonc (1968) descreveu como *mere-exposure effect*, um fenômeno psicológico, no qual haveria o desenvolvimento de uma preferência por algo que, consciente ou inconscientemente, nos pareça familiar. Em seus estudos, Zajonc, identificou que as pessoas tendem a atribuir, erroneamente, sua preferência ou afinidade por algo, não a uma possível experiência anterior, como ele sugere, mas a alguma qualidade aparentemente percebida no próprio objeto. Ou seja, a predileção musical viria da percepção inconsciente de algo a que se foi exposto em momento prévio, ao invés de determinada característica específica, supostamente percebida e atribuída à certa canção ou peça musical.

Considerando a existência de graus de maior ou menor incidência de elementos recorrentes em manifestações musicais, Margulis (2014), mesmo tendo a repetição seu principal objeto de investigação, reconhece a ocorrência de fazeres musicais que, deliberadamente, abririam mão deste procedimento amplamente utilizado e de aparente fácil manipulação e aceitação:

Estilos específicos (por exemplo, abordagens modernistas e expressivamente vanguardistas) podem buscar expressamente evitar a repetição. Considere as músicas aleatórias, por exemplo, que incorporam o acaso em sua composição. Entretanto, peças dessa tradição se posicionam conscientemente contra uma prática padrão e geralmente requerem um cultivo de atitudes e ideias especiais para serem apreciadas (MARGULIS, 2014, p.5).<sup>26</sup>

Além das obras dos compositores de vanguarda do século passado, fundamentadas na instabilidade da dissonância e imprevisibilidade rítmica, ao se distanciarem dos formatos mais tradicionais de composição e, principalmente, da previsibilidade característica da repetição, acreditamos que também a improvisação livre se oriente por este caminho, sobretudo, se levarmos em consideração sua vocação para a constante renovação, enquanto fluxo sonoro em busca de novidade.

---

<sup>26</sup> Particular styles (e.g. modernist and expressively avant-gard approaches) can seek expressly to avoid repetition. Consider aleatoric musics, for example, which incorporate chance into their composition. But pieces in this tradition consciously set themselves against a standard practice and generally requires a cultivation of special attitudes and ideas to appreciate.

Ao contemplarmos a repetição como elemento que possibilitaria ou facilitaria a identificação de ideias musicais e que, pela segmentação e hierarquização de elementos, propiciaria uma sedimentação de práticas que se instituem como estilos musicais, percebe-se um distanciamento entre procedimentos envolvendo a repetitividade e aqueles que fundamentariam a prática da improvisação livre:

Em termos estéticos e conceituais, a livre improvisação só é possível no contexto de uma busca de superação do idiomático, do sistematizado, do controlado, do previsível, do estático, do identificado, do hierarquizado, do dualista e do linearizado em proveito do múltiplo, do simultâneo, do instável, do heterogêneo, do movimento, do processo, do relacionamento, da energia e do material em si. Em termos talvez mais abrangentes, pode se dizer que a livre improvisação surge no contexto da superação do paradigma da nota e de sua substituição pelo paradigma do som (COSTA, 2016, p.19).

A extrema multiplicidade que uma prática subsidiada pelo paradigma do som possa vir a apresentar, concebendo que todo e qualquer som possa ser considerado material musical, pode, a nosso ver, sustentar a não utilização de procedimentos envolvendo repetição nos moldes do que ocorre em fazeres musicais mais convencionais e idiomáticos. Ainda segundo Costa (2016, p.4), “*a Improvisação Livre, pode ser pensada como uma pragmática musical aberta a **variação infinita** em que os sistemas e as linguagens deixam de impor suas gramáticas abstratas e se rendem a um fazer fecundo, a um tempo em estado puro, não causal, não hierarquizado, não linear*”. Desta maneira, parece-nos plausível nos referirmos a este fazer musical como não adepto de procedimentos de repetição.

Caber-nos-ia ressaltar que nosso entendimento sobre o termo repetir, especificamente neste trabalho, se refere à repetição literal, e sob o ponto de vista do improvisador, sem a intenção de nos aprofundarmos nos conceitos de variação e similaridade, os quais podem ser relacionados a este contexto. Entendemos que a amplitude do termo não se encerra no que acabamos de apresentar e que questões mais aprofundadas sobre repetitividade e improvisação livre possam vir as ser objeto de estudos futuros.

## 2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM GRUPOS DE IMPROVISACÃO LIVRE

No ano de 2014, por intermédio do programa “*Professor Sir Ron Cooke International Scholarship*”, a saxofonista e pesquisadora alemã Franziska Schroeder, atualmente associada ao *Sonic Arts Reseach Centre* na *Queen’s University* em Belfast, empreendeu uma pesquisa etnográfica em várias universidades do Brasil<sup>27</sup>. Naquela época, teve como objetivo principal investigar um âmbito interdisciplinar, que, em suas palavras, encamparia os dois mais radicais elementos presentes no currículo de cursos acadêmicos de música no contexto contemporâneo: a improvisação e as tecnologias digitais. Entre seus propósitos elencou: documentar práticas de ensino em música, coletar depoimentos sobre o uso da improvisação e de novas tecnologias em práticas musicais, além de, futuramente, disseminar o resultado de sua pesquisa entre instituições do Reino Unido e do Brasil.

Como um dos meios de registro de suas experiências, criou um blog, *Improvisation in Brazil 2014*<sup>28</sup>, no qual se encontra disponível um interessante acervo composto por fotos, vídeos e comentários, dentre os quais pudemos encontrar um interessantíssimo gráfico com um mapeamento de pessoas, grupos e instituições envolvidas com improvisação em nosso país naquele período.

Particularmente, impressionou-nos a multiplicidade de conexões encontradas, assim como as possíveis futuras interconexões, a partir do que foi registrado, principalmente se considerarmos que o estudo abrangeu a ocorrência de contextos de improvisação e improvisação livre em “apenas” cinco estados brasileiros (BA, MG, RJ, RN e SP). Também nos chamou atenção o fato de a pesquisadora ter incluído em suas pesquisas tanto a Orquestra Errante, como também o Coletivo Improvisado, ambos objetos de nossa investigação.

---

<sup>27</sup> Até o primeiro semestre de 2019, o estudo ainda não havia sido publicado.

<sup>28</sup> <https://improvisationinbrazil.wordpress.com/>

Figura 1: Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014



Fonte: <https://improvisationinbrazil.wordpress.com>

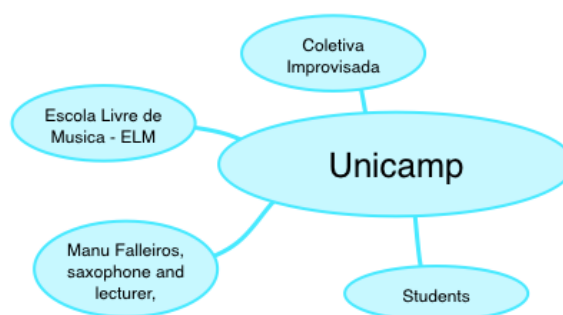
A partir desta contextualização geral, gostaríamos de, mediante recortes, nos posicionarmos enquanto músico que se dedica à improvisação livre e também como pesquisador desta área.

Em 2015, recebo, via e-mail, um convite para participar de oficinas de criação musical a serem ministradas na Escola Livre de Música da Unicamp, pelo violonista e compositor Luciano Nazário, como parte de sua pesquisa de doutorado. Movido pela curiosidade, uma vez que o convite não trazia muitos detalhes sobre o que, especificamente, se tratava, e, principalmente pelo desejo de estar mais envolvido com práticas musicais, decidi participar. Salientaria aqui, que embora o



convite não tenha feito nenhuma menção ao termo improvisação livre, o resultado sonoro dos exercícios aplicados durante as oficinas, envolvendo conceitos tais como: limitação de material, estímulo criativo, gênese inventiva, livre expressão, entre outros, pode, por este termo, ser definido. Ao término do ciclo das oficinas, aproximadamente em número de dez, bastante instigado pela seara de possibilidades de expressão musical recém-descobertas, indaguei Luciano sobre como poderia dar sequência e continuar fazendo aquele tipo de música tão inusitada e expressiva. Prontamente, Nazário, que já havia participado como músico do Coletivo Improvisado (UNICAMP), me indicou o grupo na pessoa do prof. Manuel Falleiros.

Figura 2: Recorte **Unicamp** do Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014.

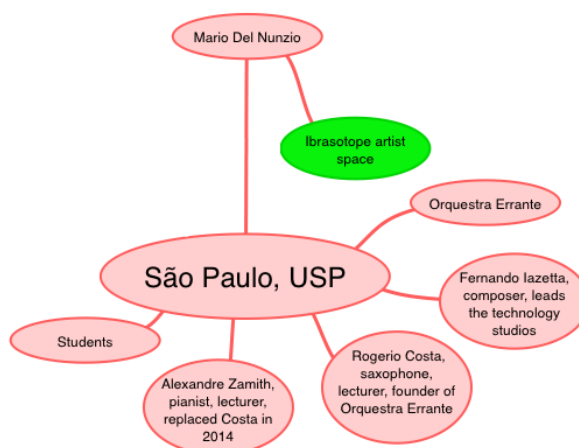


Fonte: <https://improvisationinbrazil.wordpress.com>

A partir de 2016, passo a integrar, como percussionista, o grupo Coletivo Improvisado, o que culminaria com a participação, ainda naquele ano, no concerto *O Tratado Completo: a música de Cornelius Cardew*. A participação no grupo se estendeu também pelo ano de 2017, nesta etapa, já como aluno do curso de pós-graduação em Música da Unicamp e sob orientação do prof. Manuel Falleiros. Com o intuito de expandir minhas experiências pessoais no contexto da improvisação e, principalmente, poder coletar dados para este estudo sobre improvisação livre, solicitei a Falleiros que, na condição de já ter sido membro da Orquestra Errante (USP), me introduzisse ao grupo, no que fui, prontamente, atendido por ele, apresentando-me ao coordenador, prof. Rogério Costa. Desta maneira, em meados

de 2017, passei a fazer parte como improvisador dos dois grupos objetos desta pesquisa. Em 2018, já com a aprovação do comitê de ética para a coleta de dados, prossegui meu envolvimento com os grupos: no Coletivo Improvisado, desta vez, somente como observador, e na Orquestra Errante, como observador e participante, atividades que se seguiram até o presente ano.

Figura 3: Recorte **USP** do Mapeamento de Improvisação no Brasil em 2014.



Fonte: <https://improvisationinbrazil.wordpress.com>

Assim, como pode ocorrer em outros contextos, também no âmbito da improvisação livre, podemos perceber a ocorrência de linhas virtuais, porém extremamente efetivas, que interconectam pessoas, grupos e instituições na configuração de lugares socialmente construídos em torno de um interesse em comum.

Reiterando nossa abordagem da prática da improvisação livre sob a perspectiva de Small (1998) a qual, propõe o engajamento interpessoal como forma de musicar, entendemos que a instituição de localidades dedicadas a determinado fazer musical se dá mediante processos dinâmicos de interações sociais, que podem partir de um nível pessoal e se desdobrar em interessantes tramas de relações comunitárias e além:

O ato de musicar se estabelece no local onde está acontecendo um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Elas podem ser encontradas não apenas entre aqueles sons organizados que convencionalmente são considerados como sendo material de significado musical, mas também entre as pessoas que estão participando, em qualquer nível, na *performance* (SMALL, 1998, p.13)<sup>29</sup>.

Sem desconsiderar a importância da abrangência de conexões que possibilitam a interligação de universos geográficos amplos, como ainda há pouco expusemos, pretendemos lançar foco sobre espaços estruturados em contextos um pouco mais específicos e locais. A partir deste momento, focaremos nossa exposição nas experiências vividas e compartilhadas nos grupos de improvisação livre protagonistas deste estudo Orquestra Errante e Coletivo Improvisado, dissertando majoritariamente sobre experiências referentes ao ano de 2018.

## 2.1 ORQUESTRA ERRANTE

Investigador de longa data das particularidades que envolvem a improvisação musical, Rogério Costa, compositor, pesquisador, saxofonista e professor do Departamento de Música da ECA/USP, institui como parte de seu projeto de pesquisa sobre improvisação e suas vertentes, ano de 2009, na cidade de São Paulo, o grupo de improvisação livre Orquestra Errante. O grupo surge, segundo Costa, como um campo de provas, de produção e experimentação de música improvisada e de projetos de pesquisa que envolvam esta área e também outras ramificações correlacionadas. A necessidade de alguns de seus orientandos terem disponível um espaço onde pudessem testar e desenvolver suas pesquisas envolvendo improvisação livre, associada ao interesse e engajamento de outros alunos do departamento de música e ao suporte da experiência prática e teórica de seu idealizador, convergiram para a estruturação do grupo e, conseqüente, estabelecimento, ao longo dos anos, como referência nesta área.

---

<sup>29</sup> The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance.

Embora já tenham passado, e ainda passem pelo grupo músicos oriundos dos mais diversos meios e formações, os participantes são, em sua maioria, estudantes de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da USP. A proposta musical do grupo se baseia na ideia de que qualquer som pode ser considerado material possível de se utilizar em uma *performance* musical criativa.

A prática criativa coletiva e experimental da OE é baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som pode ser usado em uma *performance* musical criativa. Assim, a Orquestra Errante desenvolve suas atividades a partir de uma prática democrática, não hierarquizada e voltada radicalmente para a ideia de experimentação e criação musical em tempo real. Por isso, em princípio o grupo não se dedica à reprodução de repertório pré-existente. Cada *performance* é única e singular e não se almeja a criação de obras acabadas. O processo é o que importa. Na OE, todos são intérpretes-criadores e os principais pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A formação instrumental da orquestra inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.) (NuSom, 2018).<sup>30</sup>

A partir desta citação, podemos afirmar que, de certa forma, a radicalidade, não só no sentido de atitude extrema, mas também pela busca pelo fundamental, ou seja, raízes do musicar, possa ser um fio condutor que perpassa as características e práticas do grupo. Seja na superação do idiomático, na criação musical em tempo real, na instituição de intérpretes/criadores ou nas múltiplas possibilidades de formação instrumental.

Mesmo não se dedicando à reprodução de um repertório já existente, o grupo reconhece como influências conceituais e sonoras vários compositores de vanguarda, que, sim, durante suas trajetórias se dedicaram e no caso de alguns poucos, ainda se dedicam à produção de obras musicais, tais como: Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Gyorgy Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, John Cage, Cornelius Cardew, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Derek Bailey, Evan Parker, Pauline Oliveros, Hermeto Pascoal, entre outros.

---

<sup>30</sup> <http://www2.eca.usp.br/nusom/OE>

Declaradamente, trata-se de um espaço de experimentação, no qual o que importaria seria o processo e não a cristalização de um resultado específico a ser apresentado enquanto obra fechada; ainda assim, ao longo de mais de uma década de existência, a Orquestra Errante se apresentou como grupo de improvisação livre, em um variado número de lugares e eventos: na Unesp (2010), no IV Seminário de Música Ciência e Tecnologia-ECA/USP (2012), no centro cultural Casa do Lago, na Unicamp (2013), no espaço Ibrasotope (2013), no espaço Walden (2014), no espaço cultural Serralheria (2014), no Festival Música Nova em Ribeirão Preto-SP (2014), no Estúdio Fita Crepe (2015), na Teca Oficina de Música (2016), no XXVII Congresso da ANPPOM em Campinas-SP (2017), no Colégio Santa Cruz (2018), no Educandário Dom Duarte (2018), na SP Escola de Teatro (2018), além de frequentes apresentações em eventos na própria USP, principalmente, naqueles promovidos pelo NuSom, Núcleo de Pesquisas em Sonologia, o qual o grupo está inserido.

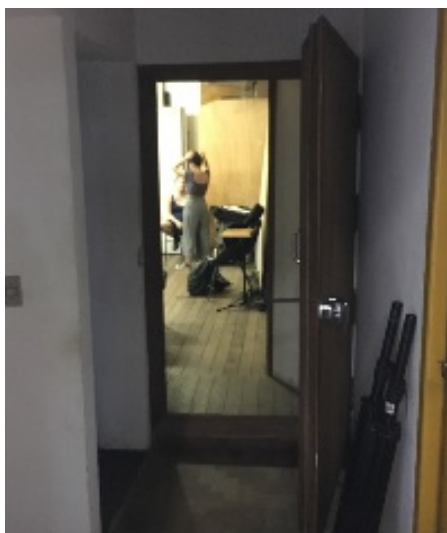
### 2.1.1 ESTRUTURA SOCIAL, ESPACIAL E VIRTUAL

Desde seu início, os encontros da Orquestra Errante se dão no Departamento de Música da USP, tendo, ao longo de sua trajetória, utilizado diversos espaços, geralmente salas de aula. A partir do ano de 2015, fixa como local de seus encontros semanais, o estúdio de gravação do Lami - Laboratório de Acústica Musical e Informática, localizado ao lado do auditório Maestro Olivier Toni no CMU (Departamento de Música). A disponibilização deste espaço representou uma importante conquista para o grupo que, desde então, passou não só a ter um local fixo de ensaios, mas principalmente, representou o reconhecimento da seriedade e consistência do trabalho de experimentação, pesquisa e prática em improvisação livre, desenvolvidos pela Orquestra Errante, ao longo dos anos.

Este espaço, o estúdio de gravação, é composto de duas partes, sendo o acesso a ambas feito através de um curto corredor a partir do qual se pode acessar primeiramente, o local de trabalho específico do técnico de som, a sala onde se localizam os equipamentos de gravação, e posteriormente, uma outra área de

aproximadamente 36 metros quadrados destinados ao músico ou aos músicos que estiverem em processo de registro fonográfico. O espaço possui isolamento acústico, o que é típico em estúdios, assim como uma porta de entrada de avantajada espessura com a mesma finalidade. Embora haja a figura do técnico de som, responsável também por todo o recinto, seu envolvimento com o grupo se dá primordialmente por meio da disponibilização do espaço e esporádicas, breves e cordiais visitas ao local do ensaio, geralmente pouco antes do início das sessões.

*Figura 4: Vista da entrada do estúdio*



*Fonte: Acervo do autor*

Considerando o estúdio como um local utilizado por diferentes músicos, assim como formações musicais de diversos tamanhos, entende-se que ao longo de suas atividades tenha que se configurar e reconfigurar, em termos de mobiliário e equipamentos, inúmeras vezes, de acordo com a necessidade específica de cada ocasião. A configuração básica desta sala inclui algumas cadeiras, uma ou duas mesinhas, uma considerável quantidade de pedestais e cabos, alguns microfones, duas caixas de som e a imponente presença de um piano de cauda, convenientemente utilizado na maioria dos ensaios da Orquestra Errante. Chamou-

nos, também, a atenção a presença de vários painéis móveis de reflexão acústica, dispostos ao redor da sala e também no teto, estes últimos de menor dimensão.

Diante das necessidades específicas do grupo, a partir da chegada gradual dos integrantes, o espaço vai sendo reconfigurado: angariam-se mais cadeiras nas salas vizinhas, desencapa-se o piano, montam-se os equipamentos de voz e amplificação dos instrumentos. Pouco a pouco, a organização do espaço físico vai se alinhando com as necessidades específicas de cada um e às características dos ensaios do grupo. Neste momento, geralmente, cabe ao coordenador Rogério Costa aparar algumas arestas técnicas e organizacionais, a fim de que o ensaio possa ser iniciado sem muito atraso.

*Figura 5: Visão geral do local de ensaio da Orquestra Errante - 2019.*



*Fonte: Yonara Dantas*

A formação do grupo pode ser considerada flutuante, quase nunca repetindo todos os mesmos membros de um ensaio para outro, além de ciclicamente ter a saída de alguns e a admissão de outros. Embora esteja inserido em um contexto universitário e siga os ciclos semestrais, com intervalos no início e no meio

do ano, a Orquestra Errante não se apresenta como uma disciplina ou grupo oficial do Departamento de Música. Assim sendo, o ingresso ao grupo não depende de matrícula ou qualquer outra formalidade acadêmica, e sim do comprometimento voluntário daqueles que desejam participar. Na maioria das vezes, o acesso se dá a partir do interesse surgido em relações acadêmicas com o coordenador Prof. Rogério Costa ou por relação de amizade com algum membro que seja frequente ou tenha sido, e que, neste caso, apresentaria o interessado ao grupo.

Não há controle explícito de presença, no entanto, há, por meio de um grupo virtual que a orquestra mantém em um aplicativo de celular, uma checagem antecipada, de quem, e conseqüentemente quantos, pretendem comparecer ao ensaio. O principal objetivo deste procedimento seria verificar se haverá quórum suficiente para garantir o encontro. Em ocasiões em que somente um, dois, ou até mesmo, somente três pessoas poderão estar presentes, o que é bastante raro, propõe-se o cancelamento da sessão daquela semana.

A referida checagem, geralmente, ocorre ao longo do dia do ensaio, a partir do questionamento de algum membro do grupo perguntando: “*Quem vai hoje?*”. Esta pessoa pode ser tanto o coordenador, quanto algum outro participante que tenha, antecipadamente, proposto alguma atividade para aquele encontro ou que deseje propor. A partir daí, as mensagens vão se sucedendo ao longo do dia, o que inclui algumas delas chegando minutos antes do início do ensaio e também, em algumas situações, algumas mensagens chegando após o horário em que, supostamente, o ensaio já deveria ter começado. São avisos de alguém que chegará atrasado ou de quem, motivado por algum imprevisto, não poderá mais comparecer. Entretanto, boa parte das mensagens são enfáticos e entusiásticos acenos de que: “Sim! Estarão presentes no ensaio!”.

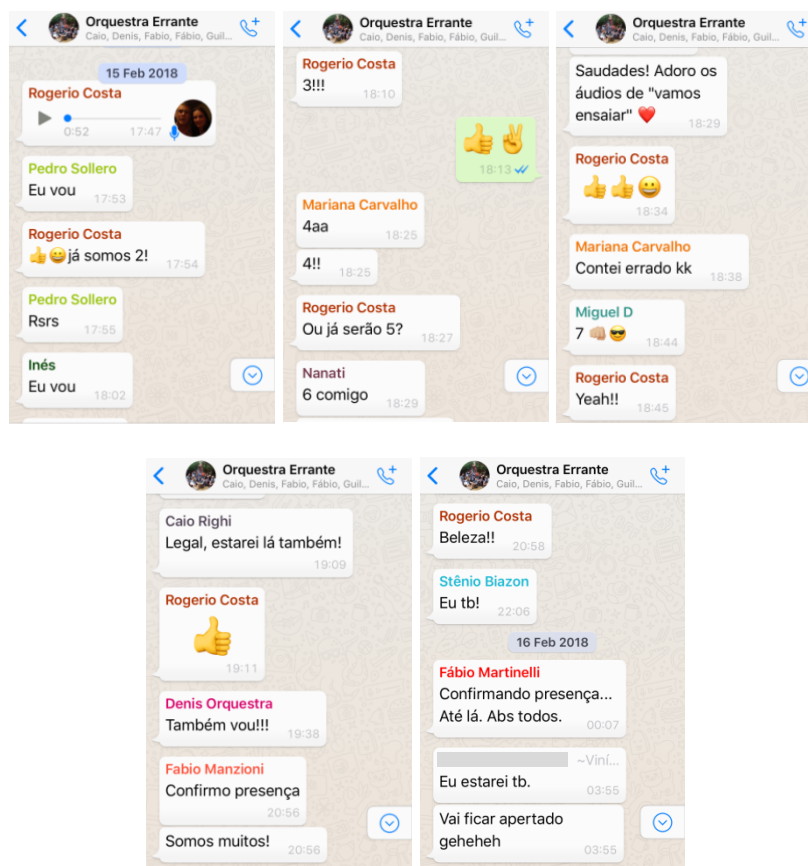
O ambiente virtual de troca de mensagens do grupo tem como característica marcante a cordialidade no linguajar utilizado por seus usuários. Aqueles que fazem uso para confirmarem sua presença, o fazem com assertividade e firmeza, muitas vezes, carinhosamente, expressando grande apreço pelo grupo e pelos colegas. Em certas ocasiões, cada confirmação de presença, chega até



mesmo a ser comemorada. Situações em que as mensagens se referem à impossibilidade de alguém estar presente, geralmente, são expressas com pesar e vem acompanhadas da expressão do desejo de que o grupo tenha um ótimo ensaio. Em outras ocasiões, um pouco mais raras de acontecer, depois do ensaio, alguém envia uma mensagem com comentários sobre algum trecho ou fato marcante ocorrido naquele dia, desencadeando respostas e comentários dos demais, o que pode incluir lamentos por parte de quem não pode estar presente, expressando o desejo de ter participado. O conjunto do que é expresso nestas mensagens nos evidencia uma forte noção de pertencimento dos indivíduos ao grupo, ou seja, à Orquestra Errante. Outro aspecto que salientaria e demonstraria o forte vínculo dos participantes entre si e, principalmente, com o grupo, seria a autodenominação de seus membros como sendo *errantes*. Por exemplo, caso alguém envie uma mensagem para todos os membros do grupo, muito provavelmente, iniciara com: “– Olá, caros errantes!”. Ou ainda: “– Salve errantes!”. De maneira similar, o grupo também recebe um tratamento nominal que poderíamos igualmente considerar carinhoso, ao invés da utilização do nome completo do grupo, os membros geralmente utilizam como nomenclatura coloquial o termo “*a Errante*”.

Além de evidenciar o quanto a utilização de certas ferramentas tecnológicas pode propiciar, além de fortalecer, a conexão social entre determinado grupo de pessoas, gostaríamos de, por meio das imagens a seguir, explicitar o tom descontraído, alegre e assertivo das mensagens trocadas no grupo virtual da Orquestra Errante. O exemplo a seguir descreve a confirmação de presença para o primeiro ensaio do ano de 2018. As respostas foram impulsionadas a partir de uma mensagem de áudio enviada pelo coordenador prof. Rogério Costa, no qual se pode ouvir: “– *Caros e caras errantes, integrantes da gloriosa Orquestra Errante, estou aqui convidando a todos e todas a participarem do ensaio que deve inaugurar a nossa temporada de ensaios, estudos, na semana que vem...*”:

Figura 6: Exemplo de diálogo no grupo virtual



Fonte: acervo do autor

Ao longo de sua trajetória, participaram do grupo uma gama diversa de improvisadores, embora possamos estimar como relevante a consideração daqueles que no passado tenham de alguma maneira se envolvido com a Orquestra Errante, focalizaremos o perfil daqueles que estiveram presentes nos ensaios do primeiro semestre de 2018. Neste período, pudemos observar a participação de 19 improvisadores, dos quais sete eram do sexo feminino e 12 do masculino. Como nem todos participaram de todos os ensaios, constatamos a variação no número de presentes entre seis e 15, sendo em média 30% de mulheres e 70% de homens.

A partir dos relatos colhidos ao longo dos encontros, constatamos que os participantes do grupo, embora tenham em comum a graduação em música (a grande maioria), por outro lado, expressam biografias musicais diversas. Relataram-

se experiências relacionadas ao contexto religioso cristão e ao Santo Daime, estudos de choro, *jazz* e MPB em conservatório, grupo de samba, violão erudito, percussão orquestral, piano erudito e popular, bandas de rock, trilhas sonoras para espetáculos de dança, música de câmara e bandas marciais. Dentre os poucos que se sabe não possuir graduação em música, em conversas informais, indicaram como formação principal graduações em Letras, Filosofia e Artes Plásticas, relatando ainda o autodidatismo como principal envolvimento com a música antes de participarem do grupo.

Se por um lado a improvisação livre busca se distanciar e, até mesmo negar as referências idiomáticas em sua sonoridade, por outro lado, considera-se a importância dos traços trazidos de experiências musicais anteriores, não havendo a intenção de abafá-los. Pelo contrário, eles se apresentariam como essenciais para o processo de produção do fluxo musical improvisado. Sobre biografias musicais pessoais, Costa (2016) nos esclarece:

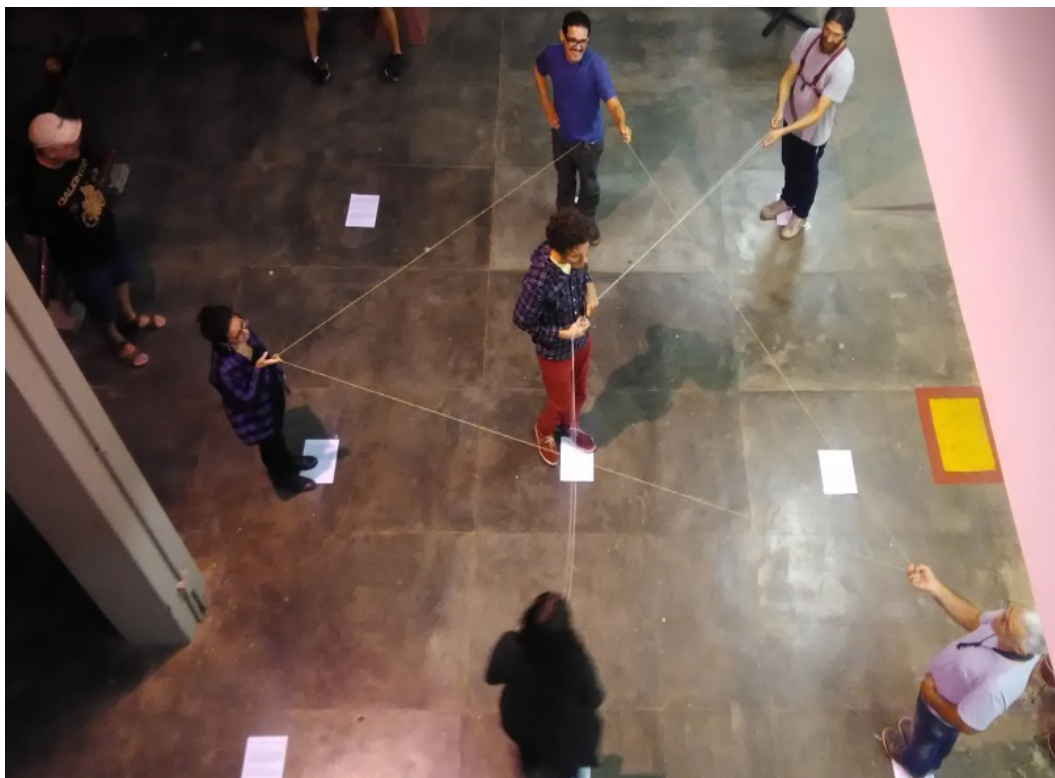
Cada músico tem uma maneira específica de ser que é resultado de todos esses processos biográficos e vivências; são seus maneirismos, seus jeitos de ser, seu estilo. Pode-se dizer – utilizando outro conceito de Deleuze e Guattari que contribui para elucidar este processo de acumulação de características, tendências e modos de ser, resultante da história pessoal de cada um – que o músico traz um rosto, e é com base neste rosto que todo e qualquer processo de produção vai se delinear (COSTA, 2016, p.46)

Em processos de criação colaborativa, criativa e improvisada, como é o caso da Orquestra Errante, os diferentes elementos biográficos trazidos por cada músico, embora heterogêneos, são expostos durante os ensaios a determinadas condições que propiciam uma fusão colaborativa. De inicialmente “rostos” individuais, gradualmente, se entrelaçam, delineando uma unidade expressa, sonoramente, pelo grupo.

A diversidade proporcionada pelas múltiplas experiências trazidas pelos membros de um grupo, propicia a confluência das significações pessoais em prol de uma consistência musical coletiva, na qual o músico é, ao mesmo tempo, um

agenciador em uma trama de linhas de força, assim como também, acaba sendo um ponto de convergência destas mesmas linhas (Costa, 2016).

*Figura 7: Dinâmica preparatória para uma proposta de improvisação - 2018*



*Fonte: Pedro Sollero*

E foi desta maneira, pela convergência agenciada, que, ao longo do primeiro semestre de 2018, por via da exposição biográfica, da colaboração e da inventividade de certas pessoas distintas que a amálgama sonora e identitária da Orquestra Errante pôde, pela agregação e troca, se instituir. Considerando a informalidade no inventário daqueles que compõe ou que participaram do grupo em algum momento, gostaríamos de deixar nossa contribuição ao registrar, formalmente, os nomes dos músicos envolvidos durante nosso período principal de investigação, conforme quadro abaixo.

Quadro 1 - Participantes da Orquestra Errante 1º. Semestre 2018

<b>Nome</b>	<b>Instrumento</b>
Natália Francischini	Guitarra
Mariana Carvalho	Piano preparado
Rogério Costa	Saxofone
Stenio Biazon	Voz
Fabio Manzione	Percussão
Fabio Martinelli	Trombone
Caio Righi	Flauta e saxofone
Cássio Moreira	Percussão
Marina Mapurunga	Violino
Inés Terra	Voz
Yonara Dantas	Voz
Miguel Antar	Baixo acústico
Paola Picherzky	Violão de sete cordas
Cesar Martini	Saxofone e viola
Pedro Sollero	Guitarra
Guilherme Beraldo	Violão
Denis Abranches	Guitarra e Galalão <sup>31</sup>
Tiago Azevedo	Flauta
Flora Houlderbaum	Violino
Rafael Clarin	Saxofone

---

<sup>31</sup> Instrumento artesanal de cordas concebido e construído pelo improvisador Denis Abranches.

### 2.1.2 ENSAIOS ERRANTES: IMPROVISAÇÕES NA PRÁTICA

Os encontros da Orquestra Errante ocorrem todas as quintas feiras com início às 17 horas e término às 20 horas, sempre incluindo um intervalo de aproximadamente 15 minutos. Em situações excepcionais, combina-se de antemão o início um pouco mais tarde ou o término um pouco mais cedo. O intervalo não tem horário definido e quando ocorre, todos, ou a grande maioria dos participantes do ensaio se encaminham até a cantina do departamento, que fica em outro prédio. Nestas ocasiões, o grupo geralmente permanece unido, conversando informalmente, mas também se congraçando com conhecidos que, eventualmente, apareçam por lá. O intervalo termina, geralmente, quando alguém sugere: “Vamos voltar? Acho que já é hora...”. Constatou-se não haver a existência de um elemento de comando explícito para centralização e alinhamento das ações, mas uma percepção coletiva e um ajustamento gradual dos comportamentos para uma integração e manutenção do sentido de grupo.

A chegada dos participantes ao ensaio é gradativa e carregada de afeto: cada um que chega cumprimenta os demais, individualmente, um por um, seja com um aperto de mão, um abraço, um beijo no rosto ou pela combinação destes formatos. Não há lugares marcados previamente, com exceção óbvia daquele improvisador ou improvisadora que irá tocar o piano; cada um, ao chegar, vai escolhendo o seu lugar dentre os espaços disponíveis. Aqueles instrumentistas que dependem de energia elétrica para utilizarem seus instrumentos vão plugando seus cabos e paulatinamente montando seus equipamentos. Considerando que o espaço físico do local não é muito grande, este é sempre um momento de ajustes e negociações para que todos possam, além de terem atendidas suas necessidades técnicas, estarem suficientemente alojados para participarem do ensaio. Concomitantemente, os presentes vão se engajando em conversas descompromissadas, em duos, trios e eventualmente em número maior. Na maioria das vezes o assunto das conversas gira em torno de música: ensaios anteriores, características de instrumentos, eventos ou cursos do departamento de música, apresentações futuras ou anteriores, dos músicos ausentes ou que ainda estão por chegar.

A partir de um olhar pouco aprofundado sobre conceitualizações históricas acerca da improvisação livre poderíamos erroneamente entender como uma prática musical totalmente sem restrições na qual tudo seria possível. Sob esta perspectiva o encontro de um grupo que se dedique a esta prática musical poderia se resumir a simplesmente se reunir e tocar “qualquer coisa”. Entretanto, afirmamos aqui que as práticas musicais da Orquestra Errante não se restringem a esta perspectiva generalista e de provável resultado sonoro caótico, pois seu fazer musical envolve processos que garantem um mínimo de direcionamento para a construção de um fluxo criativo de sons combinados improvisadamente.

A parte musical do ensaio, geralmente, se inicia com a proposição de “*uma livre*”, tipo de improvisação musical que representaria, de certa forma, o conceito de liberdade idealizada em contextos de improvisação livre. *Uma livre* seria a denominação que se dá a uma improvisação sem um propósito estético e sonoro definido, e, portanto, sem a necessidade de restrições processuais ou materiais específicas. Nestes casos, emoldurado por alguns instantes de silêncio, um fluxo sonoro é iniciado a partir da primeira sonoridade expressa por um dos músicos participantes, pouco a pouco os demais improvisadores passam a integrar este processo e vão interativamente delineando um mosaico sonoro impulsionado por uma escuta específica que propicia micro decisões expressas em tempo real.

Após um período, que pode variar de poucos minutos até mais de uma hora, o fluxo sonoro se encerra de maneira implícita mediante a concordância de todos os participantes, geralmente, manifestada por um processo sonoro decrescente e que, infalivelmente, se concluirá ao extinguir-se. Este tipo de improvisação, talvez pela maior abertura à contribuição individual de cada um, é sempre bem recebido. Para sermos mais exatos, podemos até dizer que há entre os participantes, preferência por esta modalidade. Como nos indica, o também membro do grupo, Stenio Biazon Gomes (2017), em sua dissertação de mestrado sobre as relações entre improvisação livre e anarquismo:

Sobre estas performances de improvisação livre propriamente dita, se poderia ainda ilustrar a relevância que elas têm na prática da O.E. Certa vez, o prof. Rogério indagou os errantes no início de um ensaio – “Alguém quer propor alguma 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 para acabar o ensaio”. “A livre é sempre a mais legal!” chegou-se a dizer. Com humor, diz-se que as propostas, em oposição as livres, são presas (GOMES, 2017, p, 87).

Ainda que se possa perceber a validade e ocorrência de liberdade de expressão sonora neste tipo de improvisação, é comum que a sugestão de que se faça “*uma livre*” venha acompanhada de algum tipo de prescrição, como por exemplo, de que todos não toquem o tempo todo, de que instrumentos amplificados ou que naturalmente produzem mais volume sonoro, considerem dar espaço aos não tão privilegiados em termos de projeção sonora, que ao longo da improvisação haja passagens somente com duos ou trios, que se considere a utilização de sonoridades mais sutis, que a conclusão não seja sonoramente decrescente, como geralmente ocorre, entre outras possíveis sugestões de restrição. Embora tais prescrições ocorram de maneira esparsa, e não estejam presentes em todas as “livres”, podemos perceber que “uma livre” acaba por não se caracterizar como tão livre assim.

Entendemos que tais sugestões de restrição tenham sua pertinência e que, além de tentar garantir equidade participativa, também possibilitariam exercitar subterfúgios para procedimentos ao se repetirem, pouco a pouco, vão se cristalizando. Resultado que em improvisação livre não seria o mais desejável.

Como escapatória e possível antídoto para as, mesmo que pertinentes, restrições, institui-se um tipo de improvisação chamada de “livre mesmo”. Neste caso, dispensa-se qualquer orientação específica ou restrição: toca-se! Podemos considerar que esta seja a mais franca dentre as práticas do grupo por se bastar em si mesma enquanto sugestão de procedimento improvisacional.

A busca pela novidade, uma das características importantes da improvisação livre, nos parece clamar pela necessidade de processos um pouco mais específicos do que as libertárias e prazerosas “livres”. Acreditamos que neste



contexto, não interessaria qualquer “novo”, e sim, a novidade envolta pela criatividade e impulsionada por processos criativos capazes de trazer alguma nitidez para esta procura. Desta maneira, o estabelecimento de certas regras estaria muito mais em função de propiciar a descoberta de caminhos inovadores, do que em controlar, cercear ou impedir as ações dos improvisadores. Sobre este tema, Falleiros em um de seus recentes artigos (2018) discorre, entre outras coisas, sobre três modalidades de processos criativos frequentemente utilizados em contextos de improvisação livre e que mediante nossa observação pudemos constatar a ocorrência também nos ensaios da Orquestra Errante. Seriam elas: roteiros, propostas e estratégias.

A primeira destas modalidades, o roteiro, pode ser descrito como proposição de um processo narrativo utilizado como diretriz criativa no qual um conjunto de ações descritas se sucedem e, pelo seu encadeamento, delineiam um itinerário que se espera levar a um resultado sonoro antevisto e esperado:

Utilizamos o termo *roteiro* com a ideia de representar um tipo de proposição de carácter um pouco mais “fechado”, que se aproxima mais de uma situação mais “algorítmica”. Nele existem algumas especificidades quanto ao som resultante, contribuindo dessa forma para uma menor preocupação em relação aos processos de interação, que muitas vezes são responsáveis em garantir a continuidade do fluxo da improvisação. O *roteiro* aponta indicadores temporais ao longo da música (ou seja, “a partir deste ponto acontecerá isto”) que faz com que a música pareça cumprir uma “forma”; e sua perspectiva portando é macro, ela dá conta do horizonte da música que será criada (FALLEIROS, 2018, p, 21).

A proposta, segunda modalidade de processo criativo, abordada por Falleiros, inicialmente, se expressaria por uma vontade, um desejo de realização de uma experimentação sonora específica. Subsequentemente, expõe-se uma ideia a apreciação dos membros do grupo. Por se tratar de uma sugestão, depende de uma tomada de decisão de quem a recebe e, principalmente, depende do real desejo de se acatar o que foi sugerido. Por seu aspecto um pouco mais flexível, mesmo antes de ser colocada em prática, pode sofrer alterações oriundas de discussões ocorridas ao longo da explicitação. Tanto pode ocorrer de se acatar somente parte do que foi

sugerido, ou, por outro lado, que pelo do diálogo se acrescentem outros elementos ao que foi proposto inicialmente:

*A proposta é uma ordem um tanto mais dissimulada, ela vai contar com um convencimento tácito dos participantes pelo convite à ampliação da ideia original ou mesmo à construção da compreensão daquilo que se está propondo. Ela parte de um impulso individual ao qual pode, por negociação, receber a adesão de variantes. Diferentemente do roteiro que aponta marcos condicionantes para o caminho amplo, a proposta é mais pontual e fechada sobre si. Ela pretende uma ação específica acordada por todos e se assemelha a uma sugestão sem, contudo, sê-la, pois parte de uma intenção aguda geralmente individual, mas ainda disforme, carente de expectativa de resultado sonoro. Também ocorrem, na maioria das vezes conversas depois da execução das propostas e que quase sempre gera uma segunda, ou até mesmo uma terceira tentativa. Sempre impulsionadas pelo que foi discutido pelos membros do grupo. Em algumas poucas ocasiões as propostas são impressas em papel, na maioria das vezes são verbais (FALLEIROS, 2018, p, 22)*

Entendemos que o terceiro modo, a estratégia, se caracterize por instigar a combinação e aplicação de recursos em um contexto delimitado, previamente apresentado. Em outras palavras, não se disponibilizaria algum plano estratégico, para que seja posto em ação, e sim, disponibilizar-se-ia estímulo para que, pela habilidade, astúcia ou esperteza, os membros do grupo possam gerá-los, a partir da bagagem de experiências propiciadas pelas suas biografias musicais.

*A estratégia não apresenta diretamente suas ferramentas (como nos outros dois modelos), mas antes é uma insinuação, e, portanto, não um convencimento direto ou uma negociação. A estratégia procura ativar múltiplas conexões entre as biografias musicais dos improvisadores ativando ressonâncias que seriam improváveis no campo racional. No geral, a estratégia vai se apresentar quando da disposição de um referente indireto conceitual, como uma fotografia, ou no caso de nosso estudo, sob o conteúdo conceitual que a palavra carrega. Este seria o caso de uma abertura suficiente para a emergência das características individuais do improvisador, sem tolher sua originalidade em função de uma expectativa, mas contribuir complementarmente, aglutinar, arrebanhar e articular (FALLEIROS, 2018, p, 22).*

Em retrospecto, os ensaios da Orquestra Errante se caracterizam por uma equilibrada mescla de momentos mais livres, com poucas ou em alguns casos com quase nenhuma restrição; proposições preparadas com antecedência, agendadas e trazidas por participantes, nestes casos, geralmente, relacionadas com as

investigações das pesquisas acadêmicas, em nível de mestrado e doutorado, dos propositores; e há também a ocorrência de estratégias que são estruturadas durante os ensaios a partir de percepções e avaliações do momento. Consideramos importante ressaltar que embora, como acabamos de explicar, haja uma variedade de modalidades de improvisação empregadas nos ensaios, na prática, no que se refere à nomenclatura do que se faz, utiliza-se basicamente ou “uma livre” ou o termo *proposta* acompanhado do nome do propositor, como por exemplo, “proposta do [nome da pessoa]”. No primeiro caso, percebe-se um caráter coletivo na proposição, por se tratar de algo de todos para todos. Já no segundo, a proposição emanaria de um indivíduo em direção à possível participação de todos, que a partir da compreensão dos contingenciamentos e direcionamentos propostos, vão gradativamente se engajando. Não foi observada a utilização dos termos roteiro e estratégia, mesmo em situações em que se presenciou sua ocorrência nos moldes dos constructos descritos por Falleiros (2018).

Como exemplificação da generalização do uso do termo proposta, e também de como podem se desenvolver as atividades durante os ensaios, tomaremos como exemplo o que foi sugerido pelo improvisador Denis Abranches, um dos membros da Orquestra Errante, em um dos ensaios do primeiro semestre de 2018. Após manifestar, na semana anterior, a intenção de utilizar o ensaio ou parte dele para propor algum tipo de improvisação, Abranches iniciou a sessão distribuindo uma folha de papel com dois textos sobre o que pretendia, conforme ilustrado na Figura 8. O primeiro, intitulado “Proposta 1: Barberrantes”, prescreve que os participantes devem iniciar a sessão com o uso de percussão corporal<sup>32</sup>, em seguida, após a adesão de todos, devem gradativamente, um de cada vez, se aproximar de seu instrumento convencional e começar a tocá-lo. A partir daí, a improvisação segue com eventuais possíveis retornos à improvisação corporal. No segundo texto, “Proposta 2: Família ou naipe?”, propõe a divisão do grupo em naipes (cordas, sopros, percussão etc.). Um músico inicia a improvisação sozinho e deve, gradativamente, ser seguido pelos outros músicos de seu naipe, até que todos estejam tocando. Deste ponto em diante, um músico de outro naipe adentrará ao

---

<sup>32</sup> Processo de produzir sons utilizando o próprio corpo como instrumento musical.

processo e a sequência seguida pelo naipe anterior se repetirá, até que todos os músicos de todos os naipes estejam tocando ao mesmo tempo. O final ocorrerá a partir de um processo inverso em que os músicos vão, um a um, parando de tocar.

*Figura 8: Proposta de Improvisação de autoria de Denis Abranches*

<p>Proposta 1: "Barberrantes"</p> <p>Os participantes devem iniciar a improvisação utilizando-se de percussão corporal e vocalizações, com a intenção de se formar um <i>groove</i>.</p> <p>As entradas são gradativas. Após todos formarem um <i>tutti</i>, cada um deve, progressivamente, e apenas um por vez, tomar seu instrumento e começar a toca-lo de forma "percussiva", retomando e citando o material que desenvolvia antes de pegar o instrumento.</p> <p>Os músicos que utilizam a voz podem manter os materiais iniciais e varia-lo de forma significativa, ou abandona-los e apresentar outro material após a entrada de pelo menos metade os instrumentos. Depois que todos os músicos estiverem com seus instrumentos, a improvisação pode desenvolver-se livremente.</p> <p>A improvisação termina também livremente, ficando como sugestão o retorno gradativo (não obrigatório) à percussão corporal e as vocalizações.</p>	<p>Proposta 2: Família ou naipe?</p> <p>Uma pessoa deve iniciar a improvisação. As demais pessoas que tiverem um instrumento da mesma "família" devem aguardar algum tempo até que o improvisador que iniciou a performance fixe algum material sonoro (este deve procurar enfatizar tal material, repetindo-o, porém realizando sutis variações), e então comecem a improvisar. Os demais participantes, com instrumentos de outra família, devem aguardar todos os instrumentos da família que iniciou a performance interajam por algum tempo.</p> <p>Depois disso, um integrante apenas de outro "naipe" deve iniciar o mesmo processo, e assim, sucessivamente, até todos os naipes formarem um <i>tutti</i>, que deve se desenvolver por um período significativo (no mínimo 3 minutos). Se alguém sentir necessidade de fazer pausas durante o <i>tutti</i>, pode fazer, desde que não excedam a duração de 10 segundos.</p> <p>A lógica para terminar a improvisação é a mesma : um integrante do naipe deve parar (deixando claro que parou, e não fez uma pausa), e os outros integrantes do naipe, farão o mesmo, progressivamente, para se evitar interrupções abruptas, e assim, sucessivamente, nos outros naipes, até todos pararem.</p>
--	---

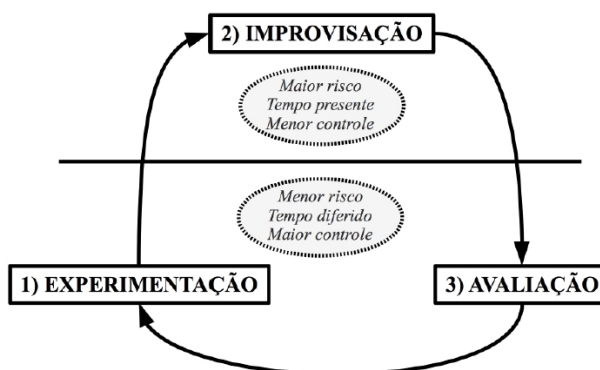
*Fonte: acervo do autor*

Sem a intenção de julgarmos a qualidade do que foi proposto por Abranches, e, muito menos, expor ou analisar o resultado produzido por suas recomendações, gostaríamos de evidenciar que, pelos moldes do que descreve Falleiros quanto a modalidades de improvisação, acreditamos que os textos

descrevem *roteiros*, e não necessariamente, propostas. Como evidências do que percebemos, apontaríamos as especificações sobre o som a ser produzido: corporal, instrumental e naipes; e também os indicadores temporais: “...devem iniciar...”, “Após todos formarem...”, “Depois que todos...”, “no mínimo três minutos”, “não exceda 10 segundos”, entre outros. Salientamos ainda que a apresentação de propostas/roteiros ocorre, em sua maioria, verbalmente, sendo este um raro registro de uma ideia de improvisação que foi apresentada em forma de texto.

Após o término das *performances*, sejam elas *livres*, *livres mesmo*, oriundas de roteiros, propostas ou estratégias, geralmente, há uma rodada de conversas, ocasião em que os participantes do grupo e, conseqüentemente, das improvisações, expressam suas opiniões e discutem as impressões sobre o resultado estético e conceitual do que foi executado. Estes momentos de auto avaliação, pessoal e do grupo, envolvem questões tais como: se todos conseguiram espaço para se expressar, como se deu o início da improvisação, como se desenvolveram as dinâmicas sonoras, momentos considerados marcantes pela intensa expressividade, passagens em que a improvisação tenha se tornado desinteressante para alguém e que, em sua opinião, deveria já ter sido interrompida e finalizada, entre outras. O momento de conversa e troca de impressões faria parte de um ciclo que propiciaria uma constante ressignificação dos elementos do processo improvisacional, como nos evidencia este esquemático apresentado por Falleiros em recente artigo (2018):

Figura 9: Quadro conceitual sobre o ciclo da improvisação



Fonte: Falleiros (2018)

O angariamento de impressões de diversos pontos de vista, envolvendo desejos, preferências e rejeições explicitadas pelos participantes, geraria uma espécie de “reserva” intelectual e estética a ser armazenada, provisoriamente, na “memória” do grupo. Embora haja, após o momento de avaliação e conversa, na maioria das vezes, a sugestão de que se improvise novamente, nos contextos de improvisação livre e aqui, de maneira específica na Orquestra Errante, isto não significa voltar e corrigir “imperfeições” no já foi feito, não significa tentar fazer “direito”. O que ocorre é a incorporação tanto do aprendizado gerado pela primeira prática, assim como o propiciado pela troca de informações entre os improvisadores participantes, em função de edificar-se um outro fluxo sonoro que será totalmente diferente e novo.

Ao término do ensaio, também de maneira gradativa, os participantes vão desconectando seus cabos, desligando suas aparelhagens, guardando seus instrumentos nos respectivos cases, fechando e encapando o piano. Paralelamente, alguns vão devolvendo as cadeiras extras ao seu local de origem, posicionando o mobiliário pertencente ao estúdio de maneira ordenada, de maneira que o grupo deixe o espaço o mais próximo do que encontrou, ou seja, organizado e limpo. Vale ressaltar que não é permitido o consumo de alimentos ou bebidas no recinto. A conversa informal que se estabelece ao longo deste processo, algumas vezes, se estende, do lado de fora, mesmo depois de o estúdio já estar fechado. Entre considerações sobre o ensaio que acabara de se encerrar, conversações sobre apresentações da Orquestra ou de atividades paralelas, acadêmicas ou musicais, dos músicos e eventuais pedidos de carona até uma estação de metrô, os “errantes” se despedem.

### 2.1.3 *PERFORMANCES APRESENTACIONAIS*

A Orquestra Errante não tem, como principal objetivo, preparar-se para apresentações, concertos ou shows; seu objetivo primordial seria se constituir como espaço de experimentação, pesquisa e prática musical em tempo real. Em parte das ocasiões em que o grupo se apresentou, isto se deu por ter sido convidado a se

apresentar, em outras ocasiões foi também propositor das apresentações, através da articulação de algum, ou alguns, de seus componentes. Não há um calendário e nem tão pouco uma obrigação de se apresentar, embora estas ocasiões sejam muito bem recebidas pelo grupo, ocasiões em que os músicos expressam alegria e satisfação em poder apresentar, compartilhar e divulgar para fora de seu círculo mais próximo, o tipo de música à qual se dedicam. Por esta razão, as apresentações, na maioria das ocasiões, incluem, didaticamente, um diálogo com o público a respeito dos procedimentos de interação empreendidos pelo grupo. Na maioria das vezes, as apresentações não envolvem o pagamento de cachê.

Embora se saiba da ocorrência de apresentações ao longo do primeiro semestre de 2018, por questões logísticas intransponíveis naquele momento, não puderam ser acompanhadas e registradas por este pesquisador. Por esta razão, abordaremos duas apresentações, de características bem distintas, ocorridas no segundo semestre de 2018, e desta vez, devidamente registradas.

### **2.1.3.1 CONCERTO DIDÁTICO NO COLÉGIO SANTA CRUZ**

Em meados de 2018, a Orquestra Errante foi convidada a se apresentar, na tradicional instituição educacional paulistana, o Colégio Santo Cruz<sup>33</sup>. O convite para esta apresentação se deu através do músico e improvisador Fabio Manzione, professor da escola e também membro do grupo. Desde o primeiro contato, o convite feito, individualmente, a cada um, a comunicação entre o professor e os músicos se deu via aplicativo de troca de mensagens de celular. Após a manifestação positiva daqueles músicos que teriam disponibilidade em participar, considerando que o evento seria em uma quarta-feira no período da tarde, criou-se no aplicativo de mensagem um grupo virtual específico para os que participariam do evento. A partir daí todos os demais detalhes do concerto, incluindo indicações para o traje, demandas técnicas de cada músico, endereço do local, horário da passagem de som e também os tramites para o recebimento do cachê (que excepcionalmente

---

<sup>33</sup> Instituição de ensino particular, fundada em 1952 por padres da Congregação de Santa Cruz, localizada no bairro Alto de Pinheiros na cidade de São Paulo.

nesta ocasião ocorreu), foram tratados e conversados a distância. Entretanto, no que se refere à parte musical da apresentação, quase nada ficou acertado ou combinado. Manzione apenas apresentou como tarefa aos músicos, que iriam participar do evento, a indicação de que cada um deveria pensar e levar para ser executado um pequeno trecho de uma melodia que poderia ser, facilmente, reconhecida pelo público.

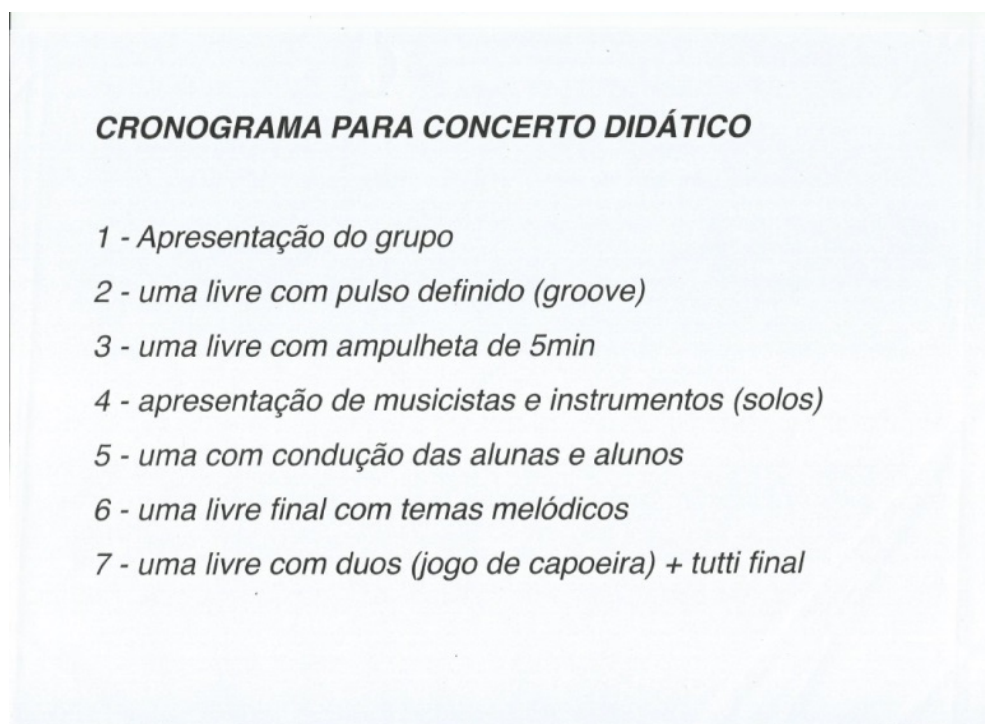
Os membros da formação da Orquestra Errante que se apresentariam no concerto somente se agrupariam no dia do evento, algumas horas antes do concerto. Considerando uma certa rotatividade de membros nos ensaios e a participação no concerto de três membros que já não estavam mais participando regularmente dos ensaios, aquela seria primeira vez que tal “escalação” da Orquestra se encontraria e se apresentaria.

Ficou acertado que se encontrariam no local, no dia do concerto, 16 de outubro, no fim da manhã, por volta das 10:30, para que pudesse ser feita a passagem de som. Ao chegarem ao auditório, o grupo foi recebido pelo professor e colega do grupo, Fabio Manzione, e por dois técnicos do teatro do colégio que, prontamente, iniciaram conversações no sentido de disponibilizar a estrutura de captação e amplificação sonora necessária para o concerto. Após ajustes feitos por um dos técnicos considerando as necessidades e sonoridades específicas de cada músico, o grupo tocou o que, internamente, se denomina “uma livre mesmo”, ou seja, uma sessão de improvisação sem nenhuma especificação de antemão: respeitam-se alguns segundos de silêncio e o fluxo sonoro improvisado se inicia a partir do gatilho do começar a tocar de algum dos músicos.

Após a passagem de som, os músicos acomodaram os seus pertences que não seriam utilizados na *performance*, no camarim e aproveitaram o intervalo para almoçar. Somente ao retornarem ao teatro foram apresentados, por Manzione, ao cronograma elaborado por ele, listando as diretrizes que guiariam as improvisações ao longo daquele concerto, que, apropriadamente, se intitulou didático:



Figura 10: Reprodução do cronograma distribuído aos músicos antes do concerto



Fonte: acervo do autor

Em uma breve reunião, os tópicos do roteiro foram explanados, alguns questionamentos foram feitos, principalmente sobre os sinais a serem utilizados pelos alunos durante a parte do concerto que envolveria regência. Embora tal prática, regência, já tivesse ocorrido nos ensaios da Orquestra Errante, nem todos se lembravam de todos os sinais. Foi feita uma brevíssima recapitulação e desta maneira os improvisadores se manifestaram prontos para a apresentação.

Pouco antes do horário marcado para o concerto, 14 horas, os músicos se posicionaram na coxia e puderam presenciar a entrada de, aproximadamente, 200 alunos do 6º ano com idades entre 11 e 12 anos. Detalhes sobre a expectativa dos alunos e sobre o concerto foram noticiados no site da instituição. Tão logo todos se acomodaram, a Orquestra Errante foi anunciada:

Quando as luzes do teatro do Colégio foram direcionadas para o palco, às 14h do dia 16 de outubro, os estudantes do 6º ano olharam entusiasmados e curiosos. “Como vai ser? O que é isso? Que instrumento é aquele no palco? ”, comentavam entre si. “Vamos chamar ao palco a Orquestra Errante”, anunciou o professor do curso de música, Fabio Manzione, dando início ao espetáculo (COLÉGIO SANTA CRUZ, 2018).

O concerto se iniciou e prosseguiu como programado: primeiramente, uma “livre com pulso definido”, posteriormente, “uma livre com duração definida por uma ampulheta de cinco minutos”, logo após, cada improvisador se apresentou dizendo o nome, uma brevíssima biografia musical e explicou um pouco sobre seu instrumento, concluindo com um curto solo. Durante suas aulas de música, o professor Fabio Manzione “trabalhou” com seus alunos e alunas práticas de improvisação direcionada, ou seja, quando há a figura de um condutor. Neste caso, estas conduções são feitas por meio de gestos que podem significar: ficar em silêncio, tocar notas curtas, tocar notas longas, copiar o som de outro músico, tocar em um crescendo, tocar em um decrescendo, falar, andar pelo palco, entre outros. Neste ponto do concerto, o professor escolheu seis alunos, três meninos e três meninas para, individualmente, regerem a orquestra Errante. Embora tenham se demonstrado um pouco tímidos no início, foi perceptível a satisfação em ter sobre seus comandos um grupo de 11 instrumentistas e, por intermédio deles poder gerar combinações sonoras inusitadas. Entre os comandos propostos pelos alunos, ocorreu um que indicava que os improvisadores deveriam trocar de lugar, porém deixando seus instrumentos em seu local de origem. Desta maneira cada um assumiu um outro instrumento e tentou prosseguir com o fluxo sonoro improvisado. Este nos pareceu, provavelmente, o momento mais extremo, instigador, e por que não dizer divertido, para os membros da Orquestra Errante, ao longo desta apresentação.

Figura 11: Aluna do Colégio Santa Cruz regendo a Orquestra Errante<sup>34</sup> - 10/2018



Fonte: <https://www.santacruz.g12.br/noticia/espetaculo-de-improvisos/>

No contexto da improvisação livre, os planos são sempre provisórios, as garantias são mínimas e o risco bastante alto, o que pode ser exemplificado pela situação narrada ainda há pouco. A partir de um gesto intencional do regente, perturba-se a estabilidade, já provisória, impelindo os improvisadores a uma adaptação que possa garantir a continuidade do fluxo, e neste caso, da apresentação:

Se por um lado o músico de performance almeja muito controle e virtuosismo que permitam desempenhar com precisão, o improvisador livre (utilizando aqui a categoria de Livre como par extremo oposto) vai tocar instrumentos alterados, de fabricação caseira ou instrumentos que ele não domina para exatamente expressar-se pelo descontrole; enquanto a imagem do compositor-gênio em sua solidão idílica se encarrega de compor obras irretocáveis para a posteridade, a Improvisação Livre se dá em grupos heterogêneos que se negam a qualquer referência de autoria e realizam uma música para o momento, altamente provisória e efêmera (FALLEIROS, 2018, p.11).

Após este trecho do concerto, que pode ser considerado um dos momentos de ápice, tanto pelos desafios impostos aos improvisadores quanto pela

---

<sup>34</sup> Da esquerda para a direita: Pedro Canales, Flora Houlderbaum, Marina Mapurunga, Mariana Marinelli, Denis Abranches, Pedro Sollero e Caio Righi.

interatividade entre os alunos e a Orquestra Errante, foi executada uma livre com inserções esporádicas de trechos de melodias facilmente reconhecíveis oriundas de canções da MPB, de trilhas de desenho animado, do *funk*, entre outros. Como último “número” foi feito o que internamente se denomina “jogo de capoeira” procedimento em que somente dois músicos permanecem tocando ao mesmo tempo, quando um terceiro entra, o que estava tocando há mais tempo deve sair, ou seja, parar de tocar. Desta maneira, alternam-se de dois em dois, com a eventual incursão de um terceiro durante as transições entre as duplas. Quando o “círculo” se conclui com a extinção das possibilidades de formação de novas duplas, a partir daí, todos os músicos podem entrar e a improvisação segue por mais algum tempo no formato “*tutti*”, até se encerrar.

Ao término da parte musical, alunos e alunas tiveram cerca de 30 minutos para fazerem perguntas para os membros da Orquestra Errante. Alguns dos questionamentos foram: Há quanto tempo o grupo está junto? Como os integrantes se conheceram? Em que lugares o grupo já tocou? Que tipo de música gostam de ouvir: “– Gostam de *funk*?”, perguntaram.

Figura 12: Apresentação Orquestra Errante<sup>35</sup> no Colégio Santa Cruz - 10/2018



Fonte: <https://www.santacruz.g12.br/noticia/espetaculo-de-improvisos/>

<sup>35</sup> Da esquerda para a direita: Stenio Biazon, Yonara Dantas, Flora Houlderbaum, Marina Mapurunga, Mariana Marinelli, Caio Righi, Cassio Moreira, Pedro Canales, Denis Abranches, Pedro Sollero e Miguel Antar.

### **2.1.3.2 CONCERTO NA SP ESCOLA DE TEATRO**

A segunda apresentação a ser descrita, intitulada “Orquestra Errante + Spio” ocorreu na SP Escola de Teatro<sup>36</sup>, na cidade de São Paulo, no dia 30 de novembro de 2018. Na ocasião, também se apresentou o grupo denominado Spio: São Paulo Impro Orquestra, que, embora também se dedique à improvisação livre, se diferencia por privilegiar a regência gestual, ou seja, há sempre a figura de um regente, que interessantemente, utiliza-se de uma faca ao invés de uma batuta.

A referida apresentação se deu através da articulação do trombonista, improvisador e membro da Orquestra Errante, Fabio Martinelli, que durante um ensaio propôs a apresentação e convidou os músicos a manifestarem interesse em participar. Ao todo sete improvisadores se dispuseram a fazer parte da apresentação. Martinelli explicou, sucintamente, que a apresentação envolveria tocar em um local totalmente escuro e com eventuais feixes de luz sobre os músicos. Mencionou também que não haveria o pagamento de cachê. A partir deste combinado básico, ficou acertado que nos encontraríamos no local, Escola SP de Teatro, duas horas antes da apresentação.

No dia do evento, por volta das 14 horas, os “errantes” foram chegando gradativamente à escola. O local específico da apresentação, não se tratava de um teatro nos moldes tradicionais, com palco e assentos para o público. Tratava-se de uma sala em formato retangular, totalmente pintada de preto, sem janelas e rodeada por um estreito mezanino posicionado a mais ou menos dois metros do solo. Seria neste local, o mezanino, onde as pessoas que fossem assistir se posicionariam.

A montagem dos equipamentos de amplificação sonora, disponibilizados pela escola, ficou a cargo dos músicos. Com a proximidade do horário da apresentação, atendendo a uma solicitação anterior, os músicos foram trocando o figurino e dentro de pouco tempo todos estavam trajando preto. Após o alinhamento destes detalhes, Martinelli reuniu os músicos e explanou que a apresentação se

---

<sup>36</sup> SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco, fundada em 2010, é uma instituição de formação artística ligada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e gerida pela Associação dos Artistas Amigos da Praça (Adaap). Fica localizada na Praça Franklin Roosevelt, na região central da cidade de São Paulo, inserida em uma vizinhança caracterizada pela efervescência artística.

constituiria de duas propostas, a primeira envolvendo tocar no escuro e a segunda propondo a participação do público. Importante ressaltar a participação de uma iluminadora, que até onde pudemos apurar, nunca havia trabalhado com a Orquestra Errante, e que, basicamente, seguiu o que lhe foi solicitado pelo propositor da *performance*.

Foi feita uma passagem de som, na qual foram testados os procedimentos a serem realizados no primeiro número da *performance*: tocar no escuro, movimentando-se pelo espaço. Considerando que, em um contexto do cotidiano urbano, são bastante raras as ocasiões nas quais temos que caminhar sem as referências proporcionadas pela claridade, já de início, pôde-se perceber o desconforto dos músicos, pois, além desta restrição visual, ainda tinham que tocar e tentar não se chocar com as paredes e nem uns com os outros. Este teste, cumprido de maneira um pouco desajeitada pelos músicos, durou aproximadamente 15 minutos. Um dos músicos sugeriu que todos tocassem descalços, o que foi prontamente encampado pelo grupo.

No horário programado para o início da apresentação, com o mezanino ao redor da sala já tomado pelo público, Martinelli abriu os trabalhos apresentando a Orquestra Errante e explanando sobre a apresentação prestes a se iniciar. Logo em seguida, o grupo se posicionou e deu início a *performance*.

Os primeiros instantes foram de escuro total e silêncio. Pouco a pouco, os músicos começaram a emitir sons que, ao se conectarem, gradativamente estabeleceram um fluxo sonoro. Concomitantemente, os músicos passaram a caminhar pelo espaço. Segundo Martinelli, os sons emitidos pelos improvisadores deveriam servir de balizador para que os participantes não se chocassem. E foi desta maneira, prevista pelo propositor, que a movimentação dos músicos ocorreu, não tendo sido registrado nenhum acidente neste sentido.

Após este primeiro momento de escuridão, um feixe de luz foi acionado e o músico que estava mais próximo a ele, se apropriou do espaço, parou e “solou” seu instrumento, enquanto isso, os demais improvisadores continuaram se

movimentado e, sonoramente, se mantiveram dando suporte para o solista. Entre momentos de escuridão e focos de claridade, a quantidade e a frequência da ocorrência dos feixes de luz foi aumentando.

*Figura 13: Primeira parte da apresentação na SP Escola de Teatro - 2018<sup>37</sup>.*



*Fonte: Vicente Reis*

---

<sup>37</sup> Sentido horário: Marina Mapurunga, Migue Antar, Caio Righi, Fabio Martinelli, Denis Abranches e Paola Picherzky.

A partir deste ponto a *performance* se desenvolveu em ciclos que envolviam a sequência anteriormente mencionada: escuridão, feixes de luz a serem ocupados pelos músicos localizados mais próximos e solos instrumentais sob o foco de luz, se estendendo até o feixe se apagar. Este processo durou cerca de 30 minutos e se concluiu com todos os feixes de luz acessos e com todos os músicos parados tocando sob eles, o que foi seguido por um apagão final.

A segunda parte da apresentação envolveu propor a dissolução da delimitação entre o público e os músicos do grupo. Consistiu-se em dispor vários instrumentos, tais como violão, guitarra, baixo acústico, percussão, trombone e saxofone, convidar o público a descer do mezanino e se aproximar. Como havia um número limitadíssimo de cadeiras, a maioria se sentou no chão, inclusive alguns músicos da Orquestra Errante que, naquele momento, deveriam estar embaralhados com o público. Em determinado momento, Martinelli, explica que a *performance* envolveria a participação dos presentes, se eles assim o desejassem e que aqueles instrumentos dispostos estavam à disposição não só dos músicos do grupo, mas também de qualquer um dos presentes que se dispusesse a musicar.

Após alguns minutos de silêncio, um dos músicos da Orquestra Errante, o guitarrista Denis Abranches, aproximou-se de seu instrumento e começou a tocar e, algum tempo depois, foi seguido por outros dois membros do grupo. O fluxo sonoro foi se desenvolvendo com uma densidade longe de extremos. Em determinado instante, uma pessoa da plateia se apossou do violão e passou a contribuir com o fluxo sonoro. De maneira alternada, músicos da Orquestra saíram e voltaram para o público. Outra pessoa da plateia se aproximou do baixo acústico e também colaborou. Desta maneira, com improvisadores se intercalando a *performance* se desenvolveu por aproximadamente 20 minutos, até que implicitamente, se dissolveu ao concluir-se.

A frequência de músicos variou entre uma e cinco pessoas tocando concomitantemente. Em nenhum momento, todos os músicos da Orquestra Errante tocaram ao mesmo tempo, inclusive, nem todos eles se sentiram impelidos a tocar nesta parte da *performance*.



Figura 14: Segunda parte da apresentação na SP Escola de Teatro - 2018.<sup>38</sup>



Fonte: Vicente Reis

Fazendo jus à ideia de uma liderança descentralizada e compartilhada, consideramos importante registrar que, em nenhuma das duas apresentações acima descritas, houve a participação do coordenador do grupo, Rogério Costa. Obviamente, Costa, esteve ciente das apresentações, entretanto, por não estar disponível nas datas e horários destas apresentações, não pode participar. Além de não estar, fisicamente presente nos concertos, também não exerceu nenhum gerenciamento à distância, havendo liberdade para a atuação dos propositores dos eventos, assim como dos improvisadores.

---

<sup>38</sup> Da esquerda para a direita: Mariana Marinelli, Denis Abranches, Fabio Martinelli e Marina Mapurunga.

## 2.2 COLETIVO IMPROVISADO

Subsidiado pelas propostas e demandas da música produzida no contexto pós-modernista, surge em outubro de 2013, por meio da articulação do músico e improvisador Manuel Falleiros, o grupo de improvisação livre Coletivo Improvisado. A partir de pesquisas sobre improvisação livre desenvolvidas em sua tese de doutorado intitulada *Palavras Sem Discurso: estratégias criativas na livre improvisação* (2012), defendida na USP, Falleiros vislumbra a instituição, na cidade de Campinas-SP, de um espaço de experimentações no qual a comunhão e autonomia na criação musical pudessem ser protagonistas no desenvolvimento cognitivo daqueles que se dedicam à música, fosse ela experimental ou não. O embrião para a instituição deste espaço e destas práticas se desenvolve a partir de um período no qual o clarinetista, e, na época, bolsista do grupo de pesquisas NICS<sup>39</sup>, Rafael Felix se submete, na Escola Livre de Música, a um estágio sobre improvisação. Este “treinamento” seria o pré-requisito imprescindível que lhe permitiria conduzir testes em um *patch* de P.D.<sup>40</sup> denominado S.O.M (Self Organized Music), elaborado pelo pesquisador José Fornari Junior, o qual estava em processo de desenvolvimento, em seu núcleo de pesquisa originário (NICS). Encontros semanais envolvendo práticas improvisacionais e relatórios, por parte do estagiário, sobre as impressões oriundas de suas experiências, subsidiaram o desenvolvimento, por Falleiros, dos exercícios que, futuramente, viriam a ser utilizados no contexto do grupo de improvisação.

Em 2013, a partir de um cartaz afixado no Departamento de Artes da Unicamp, que convidava: “alunos de todas as áreas que toquem qualquer instrumento musical, com qualquer nível de experiência musical e que desejem conhecer e se aprofundar na livre Improvisação”, outros poucos se juntaram ao clarinetista Felix, dando origem assim aos primeiros encontros do grupo de improvisação Coletivo Improvisado. Dentro um curto período de tempo, meses por assim dizer, o grupo já apresentava resultados de seu comprometido processo de

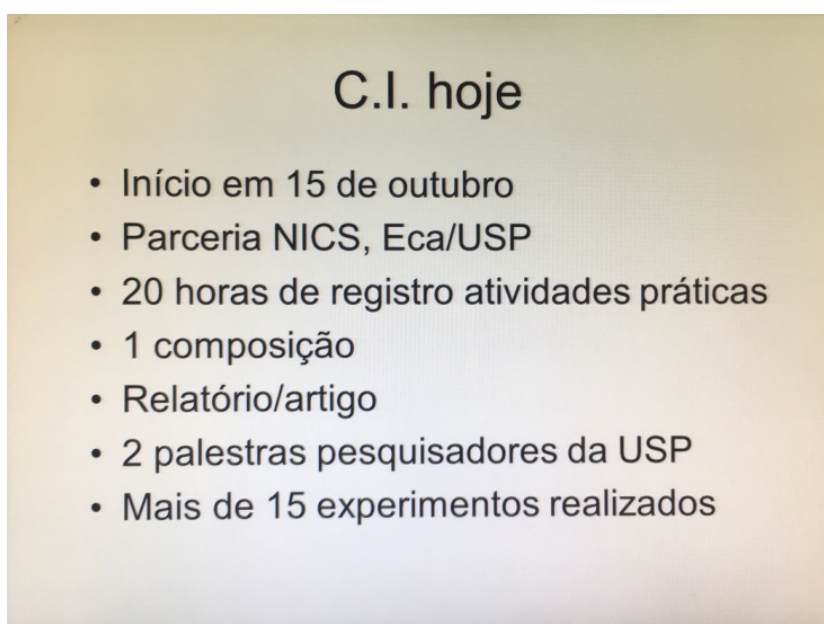
---

<sup>39</sup> Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora.

<sup>40</sup> Pure Data é uma linguagem de programação visual para computadores desenvolvida por Miller Puckette, na década de 1990, para criação de música eletrônica, música eletroacústica, música interativa e trabalhos multimídia.

edificação e extemporânea consolidação, como nos evidencia a explanação a respeito do grupo, proferida por seu idealizador, ainda no final de 2013, por ocasião do evento TEDxUNICAMP.<sup>41</sup> Nesta palestra, Falleiros, além de descrever os preceitos que viabilizariam a construção da improvisação livre, como condição de música improvisada em tempo real, também enumera os êxitos do ainda recente grupo até então. Abaixo uma imagem extraída dos slides utilizados naquela apresentação:

Figura 15: Reprodução do slide da apresentação do TEDxUNICAMP 2013



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zcwluELMI4E>

A diversificada produção durante aquele curto período nos indica, além de um evidente engajamento, uma clara vocação do grupo para a articulação entre prática, pesquisa, produção e intercâmbio acadêmico.

---

<sup>41</sup> TED: acrônimo de *Technology, Entertainment e Design*, se refere a palestras curtas, de no máximo 18 minutos, divulgadas pela internet, com o objetivo disseminar ideias que valem a pena serem compartilhadas. As edições “x” destas palestras são de realização independente e regional, sob licença da matriz internacional. A referida palestra pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=zcwluELMI4E>. Para maiores detalhes: <https://www.ted.com/#/>.

Naquela etapa, ainda inicial, a base teórica que possibilitaria o desenvolvimento de práticas de improvisação livre, incluía a delimitação de um campo criativo específico, que nas palavras de seu idealizador, deveria incluir atitudes municiadas pelo imaginário, pela criatividade, pelo risco e pela invenção. Sobre este alicerce conceitual e intelectual edificou-se um laboratório de experiências práticas que Falleiros (2012) chamou de *ateliê*.

A convergência entre um lugar, ou seja, o espaço físico para as sessões, uma regularidade de encontros, e, principalmente, o elemento humano: pessoas dispostas a exporem suas biografias musicais em um processo de confluência experimental e criativa, nos parece dar conta de explicitar os elementos e as inter-relações que originaram e impulsionaram o Coletivo Improvisado em seus primórdios.

No ano de 2014, dentre os vários *workshops* e encontros que a saxofonista e pesquisadora alemã Franziska Schroeder, propiciou e participou, durante sua estadia no Brasil, caberia aqui destacar sua passagem pela Escola Livre de Música. Naquela ocasião foi recebida pelos improvisadores do Coletivo Improvisado, que mesmo ainda em um período inicial de solidificação de suas práticas em improvisação livre, puderam trocar experiências e estratégias com esta importante e experiente pesquisadora.

Em 2015, o grupo desenvolve a peça intitulada *Moriana*, inspirada em um capítulo do livro “*As Cidades Invisíveis*” (1972) de autoria do aclamado escritor italiano Italo Calvino (1923-1985). A partir de um vídeo composto pela colagem de imagens oriundas de cidades aleatórias instituiu-se uma cidade imaginária que ao se revelar no transcorrer de uma projeção em vídeo, dialoga com os músicos e suas sonoridades improvisadas.

A partir de 2016, o Coletivo Improvisado adquire uma outra estrutura organizacional, ao se interligar, de maneira complementar, à disciplina intitulada “Livre Improvisação e Processos Criativos”, oferecida na grade dos cursos de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp e ministrada pelo

idealizador do grupo. Deste momento em diante, os aspectos formais da estruturação de uma disciplina acadêmica, como por exemplo, acesso via matrícula, controle de frequência, conteúdo teórico textual, avaliação por conceitos ou notas, além da conclusão obrigatória de ciclos semestrais, passaram a coexistir com as experimentações, propostas e práticas de improvisação livre.

Ainda neste mesmo ano, como trabalho de conclusão do primeiro semestre letivo, foi apresentado no centro cultural Casa do Lago (Unicamp), pelos alunos e consequentemente membros do grupo Coletivo Improvisado, a peça *Treatise* (1963-1967), do compositor vanguardista inglês Cornelius Cardew (1936-1981). A obra se apresenta como uma partitura gráfica de 193 páginas, nas quais figuras, linhas, números e representações geométricas se encadeiam, metamorfoseando-se nas passagens de umas para as outras. Para esta apresentação a partitura foi projetada em vídeo, de forma contínua, da primeira à última página.

No ano de 2017, também como conclusão do semestre, foi apresentada a peça *Propostas*, composta de proposições improvisacionais criadas por cada membro do grupo e desenvolvidas em conjunto nos ensaios ao longo do semestre.

### 2.2.1 ESTRUTURA SÓCIO ESPACIAL

Sabe-se que os encontros do grupo também já ocorreram, esporadicamente, em espaços do Instituto de Artes da Unicamp. Entretanto, o local físico utilizado, majoritariamente, pelo Coletivo Improvisado para suas aulas/ensaios tem sido a sala principal da Escola Livre de Música (ELM) da Unicamp, espaço localizado em uma região geograficamente distante do complexo de edificações das ciências humanas, nas proximidades de laboratórios de alta tecnologia e do complexo Hospitalar do campus da Unicamp. Instituída, no ano de 2010 pelo CIDDIC<sup>42</sup>, a ELM, ao atender a comunidade acadêmica e também ao público em

---

<sup>42</sup> Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural ligado a Coordenadoria de Centros de Núcleos da Unicamp.

geral, disponibiliza cursos de teoria musical, prática em instrumentos, estágios supervisionados, oficinas com musicistas de renome nacional e internacional, assim como mantém grupos estáveis que, periodicamente, se apresentam em diversos locais do campus. Desta maneira, disponibiliza o resultado prático das experiências e oportunidades oferecidas pela escola e desenvolvidas por seus professores e alunos. Ao se caracterizar como uma escola de aplicação se apresenta como um importante núcleo aberto para o desenvolvimento de experimentos em aprendizagem musical.

No que se refere ao espaço físico propriamente dito, trata-se de uma sala de proporções avantajadas, bem iluminada e climatizada, de, aproximadamente, 96 metros quadrados. Ao adentrarmos ao espaço percebe-se ser uma área de utilização mista. Se por um lado está disponível, de maneira evidente, um mobiliário característico de salas de aula acadêmicas: um razoável número de cadeiras com apoios para a escrita, uma lousa móvel, um computador, um aparelho de som e inclusive um projetor; por outro, não há como passar despercebida a presença de um relativo número de instrumentos musicais. Se não evidentes pelo número, chamam bastante a atenção pela presença pomposa de grandes instrumentos de percussão utilizados em orquestras sinfônicas, como por exemplo, tímpanos e o bumbo. Percebe-se ainda a presença de uma bateria completa, um piano digital e equipamentos de processamento e amplificação de som. Além destas evidências de que o espaço seja também um lugar destinado à prática musical, há ainda pedestais para partitura, e um certo número de cadeiras sem braço, propícias para músicos que tocam seus instrumentos sentados. Haja vista que a proposta atual do Coletivo Improvisado se caracteriza pela convergência entre a apresentação dos conceitos teóricos que viabilizam a improvisação livre e a implementação prática deste fazer musical, o espaço se apresenta como ideal.

Considerando uma das definições de grupo: “conjunto de indivíduos que através de contato frequente interagem rumo a um objetivo em comum”, explanaremos sobre o elemento central deste contexto: as pessoas envolvidas. Ao longo do primeiro semestre de 2018, o grupo foi composto por 11 alunos, todos com alguma formação musical e a maior parte com alguma experiência em improvisação,

todos eles do sexo masculino e com faixa etária de idade entre 25 e 50 anos. Deste total, a maioria, mais precisamente nove, adentraram ao coletivo como alunos regulares de pós-graduação via matrícula na disciplina *Livre Improvisação e Processos Criativos*, oferecida semestralmente respeitando um número limitado de vagas. Neste caso, o interesse, e conseqüentemente a matrícula, tiveram que ser manifestados pelos alunos com antecedência de meses, respeitando o calendário acadêmico da instituição. Os demais participantes deste semestre se inseriram na condição de aluno especial da disciplina, o que não se caracterizou como impedimento para a participação dos mesmos nas atividades teóricas e práticas desenvolvidas pelo grupo durante o período.

A partir de depoimentos colhidos dos participantes ao longo do semestre, podemos constatar que, apesar de todos os membros terem em algum momento concluído graduação em música, em instituição escolar de nível superior, traziam para o grupo, além das formalidades técnicas e teóricas características deste contexto, uma multiplicidade de experiências musicais anteriores de características bem diversas e ricas. Dentre elas, o aspecto que mais sobressaiu foi a indicação do envolvimento dos músicos com grupos de música erudita: quarteto de câmara, banda sinfônica e orquestra sinfônica. Além deste *métier*, foram citados como contexto de experiências anteriores, grupos de *jazz*, grupos de música popular, de MPB, de canto coral, de *performance* musical de teatro, fanfarras e até banda de *heavy metal*.

Ao nos referirmos a fazeres musicais com características idiomáticas, ou seja, aqueles que se estruturam e expressam suas particularidades de maneira explícita e nitidamente reconhecível como determinado estilo musical, nos parece que a convergência de biografias pessoais mais homogêneas se apresenta como algo bastante importante, e por que não dizer essencial. Já na improvisação livre, não haveria a necessidade deste alinhamento biográfico e residiria exatamente na diversidade de experiências anteriores, a riqueza do material sonoro e das possíveis contribuições práticas de cada um.

Dessa forma, o grupo de improvisação livre e, neste caso, o Coletivo Improvisado, se torna receptáculo de experiências de seus participantes, podendo estas vivências terem características similares ou antagônicas. Ao se alinharem em um fluxo sonoro criativo, as bagagens angariadas, ao longo da trajetória prévia de cada um, possibilitam a expressão de uma característica primordial da improvisação livre, que é a criação da música a partir de ajustes na conformação e conjugação das biografias musicais individuais. Neste contexto, o alinhamento das habilidades dos músicos em direção a uma estética musical pré-estabelecida, não se caracteriza como objetivo. Sobre esta questão Edward Sarath (2010), professor e pesquisador do Departamento de Jazz e Improvisação Contemporânea da Universidade de Michigan (USA), aponta-nos uma abordagem, denominada, por ele, de transestilística, a qual tem como ponto de partida os fragmentos idiomáticos que cada um traz, mas sem que se tenha a intenção de se chegar a um estilo musical específico:

Uma característica central da abordagem transestilística é a sua “ampla usabilidade” para músicos que são novos na improvisação. A própria ideia de fazer música sem partitura pode ser intimidadora para muitos músicos, e este desafio pode ser exacerbado quando restrições específicas de estilo são impostas já no início. Em contraste, a abordagem transestilística busca, em primeiro lugar, induzir um fluxo criativo que se estenda a partir da singularidade do histórico de cada músico para que eles possam ter um vislumbre do poder expressivo da improvisação desde o início de suas jornadas. Todo mundo tem um reservatório interno de influências e imagens que é delineado pela totalidade de sua exposição musical e experiência de vida (SARATH, 2010, p. 1).<sup>43</sup>

Nos contextos musicais idiomáticos, os pontos tangenciáveis se apresentam delimitados por procedimentos, expectativas e resultados antevistos e arregimentados a priori. Na improvisação livre, apesar e por causa destes pontos biográficos diversos e tangenciáveis, as regras do jogo vão se constituindo ao longo

---

<sup>43</sup> A central feature of the trans-stylistic approach is its “user-friendly” entryway for musicians who are new to improvisation. The very thought of making music apart from the printed page can be intimidating for many musicians, and this challenge may be exacerbated when style-specific constraints are imposed at the outset. By contrast, the approach seeks first to elicit a creative flow that extends from each musician’s unique background in order that they can gain a glimpse of the expressive power of improvisation early on in their journeys. Everyone has an inner reservoir of influences and imagery that is shaped by the totality of their musical exposure and life experience.



do caminho, desprovidas de uma expectativa rigidamente definida e a ser atingida objetivamente:

Toda a história acumulada no “pensamento” (como metáfora da biografia teórica e ideológica) e nos “dedos” (como metáfora da técnica incorporada) se torna enfim sua biografia em uso, ou em transito, na improvisação livre. Muitas vezes lidar com estas biografias em uma improvisação coletiva, criando assim os cruzamentos biográficos, e uma das tarefas mais importantes no estabelecimento do jogo. O jogo se estabelece porque existem trocas biográficas e elas só acontecem porque são apresentados certos pontos tangenciáveis comuns (FALLEIROS, 2012, p.142).

Determinados estilos musicais “chamam” por determinados instrumentos, ou seja, necessitam de determinadas combinações de instrumentos e suas respectivas sonoridades que lhe são características para que o grupo se institua como representante de determinado idioma musical, explicitando claramente sua estética sonora e sua identidade. Nos contextos de improvisação livre, e consequentemente no contexto do Coletivo Improvisado há uma abertura extrema para a utilização e decorrente combinação de instrumentos. Entende-se que neste âmbito não haveria uma combinação ideal de instrumentos, assim, como também, não haveria uma limitação da utilização dos mesmos que implique a admissão de somente suas sonoridades tradicionais e as maneiras já canonizadas de se tocar. Apesar dos instrumentos carregarem em si, de maneira implícita, técnicas de execução mais ou menos estabelecidas, carregariam também uma gama de possibilidades de produção sonora ainda por ser descoberta e explorada. A ideia de que qualquer som pode ser considerado material musical, liberta o instrumento e consequentemente o instrumentista das sonoridades já estabelecidas rumo à descoberta do novo, o que inclui a utilização de técnicas estendidas de execução, instrumentos preparados e até mesmo a concepção e construção de novos aparatos de produção de som. Em se tratando deste grupo, e deste semestre especificamente, não se observou a ocorrência dos dois últimos casos.

Ainda no que se refere à instrumentação, se considerarmos que a voz também possa ser um instrumento, percebemos a ausência da utilização deste recurso sonoro nas práticas do grupo durante este período. Vale ressaltar que, em

um outro período específico, houve a participação de uma vocalista do sexo feminino nas atividades do grupo.

Uma vez evidenciada a importância das biografias musicais na diversidade e riqueza da música produzida no contexto de grupos de improvisação livre, assim como a ampla possibilidade de combinações e de uso dos instrumentos musicais, nos parece igualmente relevante registrar os nomes dos agentes, que ao longo do primeiro semestre de 2018, fizeram parte do Coletivo Improvisado, conforme quadro a seguir.

*Quadro 2 - Participantes do Coletivo Improvisado 1º. Semestre 2018*

<b>Nome</b>	<b>Instrumento</b>
Arthur Faraco	Contrabaixo Acústico
Eduardo D'Urso Hebling	Contrabaixo elétrico
Erico Daminelli	Sax soprano
Fred Tavares	Flauta e saxofone
Helder Tomas Pinheiro	Violão
Ivan Barasnevicius	Guitarra elétrica
Mario Cesar Borges Marques	Clarone
Miguel Clemente	Saxofone
Rafael Santana	Trompete
Luís Fernando Fidalgo	Viola Caipira

### 2.2.2 ATELIÊ: AULA-ENSAIO

Como anteriormente mencionado, os encontros do Coletivo Improvisado se dão emoldurados por aspectos característicos das disciplinas e do contexto acadêmico universitário. No primeiro semestre de 2018, período principal de nossa investigação, os encontros, coincidindo com o início do ano letivo, deram-se a partir do dia 07 de março.

Ao longo do referido semestre, o grupo somou 12 encontros que culminaram com um concerto de encerramento. Os encontros de frequência semanal se realizaram todas as quartas-feiras, das 14 horas às 17 horas, com um intervalo de aproximadamente 15 minutos, sem horário previamente combinado, ocorrendo, mais cedo ou mais tarde, dependendo das dinâmicas do dia e da indicação do coordenador. Considerando que a escola não fecha suas dependências no horário de almoço, o espaço já se encontrava disponível bem antes do horário oficial da aula, podendo acolher aqueles que desejassem interagir ou utilizar o espaço.

Como geralmente ocorre em salas de aula em contextos acadêmicos, os envolvidos vão chegando gradativamente, o que inclui alguns poucos e raros somente adentrando ao espaço já com a sessão em andamento. Mesmo oriundos, em sua maioria, de um mesmo contexto geral: cursos do programa de pós-graduação do Instituto de Arte da Unicamp, nem todos já se conheciam ou, até mesmo, já tinham se visto antes deste primeiro encontro. Por esta razão podemos perceber nas primeiras sessões um certo acanhamento e, conseqüentemente, um distanciamento preventivo entre os participantes. Segundo Goffman (2010), este seria um exemplo do que chama de *interação desfocada*. Nestes casos, indivíduos entram na presença imediata uns dos outros e, ainda que não haja a necessidade de algum tipo de comunicação falada, iniciar-se-ia uma espécie de comunicação não verbal em que postura, vestuário, expressões faciais, gestos, entre outros aspectos, se apresentariam como transmissores de traços de estado emocional ou da personalidade de cada um. Por estes motivos, percebeu-se a ocorrência de uma

inibição nas interações iniciais, período em que os alunos ainda estão começando a se conhecer.

No primeiro encontro, com o intuito de estreitar os laços sociais entre os presentes naquele espaço físico compartilhado, após uma breve apresentação pessoal por parte do professor da disciplina, propôs-se uma rodada de apresentações individuais, na qual cada um deveria falar um pouco sobre si, explicitando sua trajetória até se engajar na disciplina e conseqüentemente, no grupo. Percebeu-se, a intenção de propiciar condições para a estruturação de um arco interacional que, ao longo do semestre, pudesse partir da mera copresença e que se expandisse, gradualmente, até a efetiva participação de todos em atividades colaborativas musicais, essenciais para o sucesso da disciplina. Por intermédio de arranjos comunicativos, houve a possibilidade de se passar de um engajamento inicialmente desfocado, de trocas mais sutis e superficiais, para um outro bem mais focado e envolto por simpatia, na medida em que um conjunto de expressões corporais, verbais e musicais foram sendo compartilhadas pelos membros do grupo. A esta qualidade de interação Goffman (2010) denomina *engajamento de face*, ou seja, um círculo no qual os participantes se engajam em interação a partir de um único foco de atenção visual e cognitiva. Considerando que a improvisação livre tem, entre seus pilares, práticas que se baseiam na interação e na colaboração, entendemos como imprescindível procedimento que desde o início da disciplina propiciem a geração de empatia.

No que se refere aos procedimentos durante os encontros, Falleiros, após amadurecimento e apuração de seu conceito de ateliê, ainda segue utilizando-o nos encontros da disciplina e conseqüentemente do Coletivo Improvisado. Ao invés da utilização de metodologias e didáticas típicas das sistematizações do ensino, caracterizadas por “dar” matéria, propõe a implementação de propostas, estratégias, exercícios, invenções e testagens, fundamentadas por um cabedal teórico, que ao proporcionarem a troca de experiências pessoais entre os envolvidos, possibilita a construção de conhecimento através de estímulos. O que propõe, seria que cada indivíduo seja parte direta, agente, de seu próprio aprendizado, ao encampar experiências e convivências que lhe permitam encontrar sentido em suas práticas.

Entendemos que a criação na Livre Improvisação conta com um procedimento que chamamos de ateliê e que guarda relação com o mesmo conceito para os estudos em Processos Criativos. O ateliê para o artista é o local no qual ele poderá realizar um armazenamento de tudo o que ele considere que será importante para a realização da obra, e também é o local no qual são realizadas testagens e aquisição de novas habilidades e formas de operação (FALLEIROS, 2012, p.12).

Ao buscarmos entendimento sobre o posicionamento de Falleiros no que se refere a sua proposta de ateliê, nos parece correto afirmar a ocorrência de um período de angariamento e armazenamento de matéria prima, e uma outra etapa que envolveria a manipulação deste acervo previamente angariado em função da geração de processos criativos musicais. Desta maneira, entendemos que o primeiro momento poderia ser associado à coleta e absorção, por parte dos alunos, do conteúdo teórico compartilhado, incluindo também os primeiros exercícios envolvendo a apreensão de habilidades básicas e consideradas como imprescindíveis para a prática da improvisação livre. Já o segundo momento, envolveria a experimentação propriamente dita, contexto em que as habilidades já internalizadas, mesmo que parcialmente, passam a se consolidar gradualmente por meio da prática de procedimentos instigadores de novas sonoridades expressas em fluxo improvisacional musical.

Figura 16: Organograma do conceito Ateliê



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zcwluELMI4E>

Estando o grupo imbricado em uma disciplina, não podemos ignorar que o processo de desenrolar deste contexto envolve a exposição organizada de conteúdos sobre determinada área de conhecimento, ou seja, aulas. Ao acessar-se por meio do site do Instituto de Artes da Unicamp, o programa das disciplinas disponíveis nos cursos de pós-graduação em Música, pôde-se verificar a disponibilidade dos conteúdos teóricos referentes à improvisação livre a serem trabalhados ao longo do semestre na disciplina “Improvisação Livre e Processos Criativos”:

*Quadro 3 - Conteúdo programático: Improvisação Livre e Processos Criativos*

**Conteúdo Programático:**

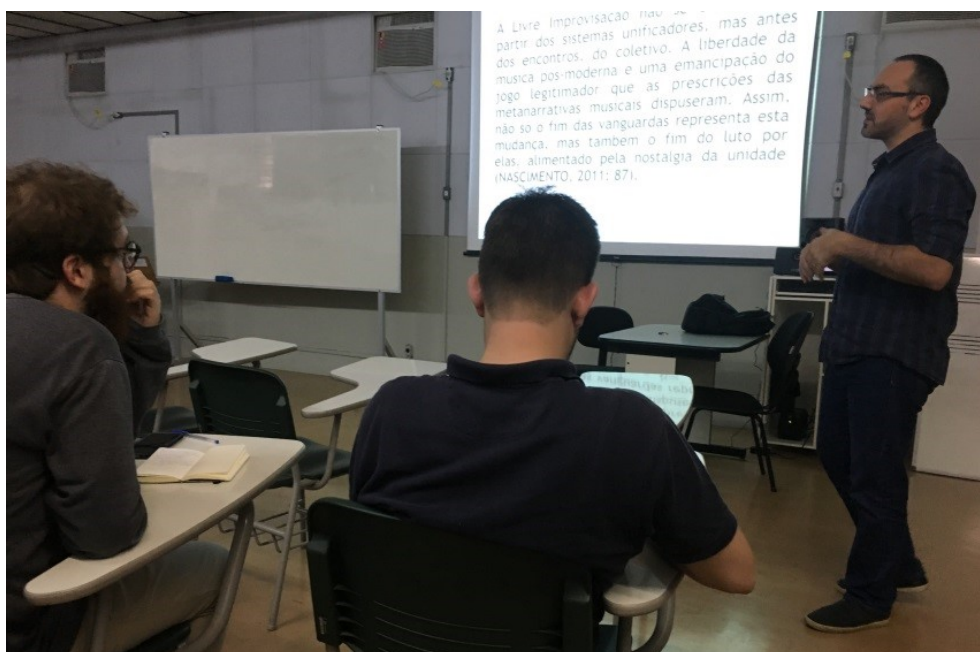
- Contexto e História da Livre Improvisação
- Características da improvisação como fluxo e conversa
- Autonomia, Novidade e Escuta Profunda
- Risco, Imaginário, Criatividade e Invenção
- Livre Improvisação, Hipermodernismo e Estética da Sonoridade
- Modelos, Propostas e Estratégias em Livre Improvisação
- A Palavra como estopim de fluxo e interação criativa
- Endoconceitos e Hipóteses cognitivas no processo criativo
- Exercícios Práticos selecionados dirigidos

*Fonte: <https://www.iar.unicamp.br/pg/cpg.programas.disciplinas>*

Ao analisarmos o conteúdo programático, podemos perceber que existe uma tentativa de contextualização histórica que apresenta primeiramente os estilos vanguardista influentes, depois, os principais improvisadores da primeira geração britânica, os estudos sobre cognição e percepção musical, as relações com as práticas musicais contemporâneas e, finalmente, propostas de prática que pretendem fornecer determinadas habilidades musicais próprias da improvisação livre e também tangentes a outras modalidade criativas.

No que se refere às aulas propriamente, pôde-se observar a divisão de seu tempo total em dois períodos distintos, um dedicado à teoria e um outro dedicado à prática. A grande maioria das sessões, e principalmente na primeira metade do semestre, se iniciaram com a exposição de um dos tópicos do conteúdo programático. Ao longo da explanação, feita com auxílio de slides e, por vezes, com a utilização de exemplos sonoros, surgiram perguntas, ora por parte do professor, instigando os alunos, ora por parte dos alunos buscando elucidar alguma dúvida. A participação dos alunos também incluiu comentários e reafirmações sobre o entendimento do conteúdo. Alguns deles fizeram anotações, já outros, se limitaram à apreensão dos tópicos focando sua atenção ao que era compartilhado em sala. Em termos gerais, não foram percebidas atitudes de desatenção ou dispersão.

*Figura 17: Aula: conteúdo teórico*



*Fonte: acervo do autor*

Findada a primeira parte da aula, impreterivelmente teórica, iniciava-se o esperado intervalo, se não pela possibilidade de flexionar a musculatura longamente mantida quase que na mesma posição, pelo aguardado café disponibilizado pela

ELM. Como comumente ocorre nestas ocasiões, este se apresenta como um momento de conversação informal e descontração, no qual risadas são comuns. Comentam-se pontos da exposição que chamaram mais a atenção ou que não ficaram tão bem entendidos, aproxima-se de pessoas com as quais ainda não se tinha conversado. Acreditamos ser importante salientar que estes são momentos de elevada inter-relação. Ao se disponibilizar, o chamado “cafezinho”, se fez desnecessário aos alunos saírem da sala em busca da cantina mais próxima, o que acabou gerando uma dinâmica que manteve, mesmo que indiretamente, os membros do grupo conectados, estreitando, arbitrariamente, seus laços durante o intervalo.

Paralelamente a este momento, ocorria a atuação importante, como técnico de som, do bolsista da disciplina, Paulo Souza<sup>44</sup>, aluno de licenciatura em música da Unicamp. Ele é quem se encarregava da montagem dos equipamentos necessários para a parte prática da aula, o que inclui a instalação da mesa de som, conexão de seus cabos a microfones e pedestais, organização da disposição das cadeiras, entre outras necessidades do grupo. Ao longo da parte prática, seguirá atuando gravando os exercícios sonoros e as práticas que posteriormente serão arquivadas e disponibilizadas em mecanismos digitais de armazenamento virtual, para análise e pesquisa, ou, simplesmente, para a apreciação posterior.

Antecedendo a parte prática, os alunos se posicionavam sentados em um formato de semicírculo. Até que se iniciasse de fato esta parte da aula, ouvia-se um burburinho e testes de som e ajustes nos instrumentos. Após este ruidoso momento inicial, convocados por um comando verbal do professor, os alunos silenciavam e concentravam sua atenção no que iria ser exposto e proposto.

Pudemos perceber que a densidade das atividades práticas ao longo do semestre, foi paulatinamente se modificando. No início, nas primeiras aulas, o que houve foram exercícios propostos em sala, para execução em casa e posterior apresentação na aula. Estas atividades eram de caráter individual e embora seus

---

<sup>44</sup> Paulo Vicente de Paula, bolsista SAE - UNICAMP, atuando na Escola Livre de Música desde 2014, também já foi professor de gaita nesta instituição.



resultados fossem compartilhados com todos, não envolvia interatividade sonora entre os músicos. Uma destas atividades propunha escolher uma paisagem sonora, transformá-la em partitura gráfica e executá-la em classe.

Como desdobramento deste primeiro exercício citado, propôs-se para a aula seguinte, extrair um trecho que o músico considerasse mais interessante e que, a partir deste, criasse um outro que fosse contrastante ao primeiro quanto à sua textura sonora. Ou seja, se o trecho escolhido possuísse um perfil grave e pontilista, a tarefa seria a de construir um trecho com sonoridade aguda e contínua. Feito isso dever-se-ia executar a passagem de um extremo para o outro via uma lenta e contínua transformação.

A partir de um determinado período do semestre as atividades passaram a ser em grupo e deixaram de demandar preparações ou atividades em casa. Tanto o proposto quanto o executado passaram a se dar na mesma sessão. Em uma das sessões foi proposto um exercício que se iniciou com a solicitação aos músicos de que tocassem ao mesmo tempo, porém, imprimindo pouquíssima densidade sonora. Após duas ou três tentativas, em cada uma delas diminuindo ainda mais a densidade, foi proposto o oposto: que se tocasse com altíssima densidade. Uma vez assimiladas estas duas possibilidades de expressão sonora, foi proposta a seguinte combinação: tocar com muita densidade e pouco volume e posteriormente tocar com pouquíssima densidade e muito volume. Segundo Falleiros, tais procedimentos além de propiciar o desenvolvimento de uma escuta mais apurada, possibilita que o músico, ao lidar com expressões extremas e antagônicas, possa descobrir sons inopinados em seu instrumento. A exploração de lugares sonoros, alheios à música idiomática e à técnica de execução comumente utilizada, visaria possibilitar a estruturação de um “novo” instrumento, com novas capacidades, mesmo que enquanto objeto ele continue sendo o mesmo.

Figura 18: Ensaio do Coletivo Improvisado<sup>45</sup>



Fonte: acervo do autor

Naquele que podemos chamar de um terceiro estágio ao longo dos ensaios do semestre, ouve a comunicação da proposta de um concerto de encerramento ao final dos encontros do curso. Foi definido pelo professor Falleiros que seria uma obra do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007). No encontro seguinte ao anúncio foram propostos entre outros exercícios, dois que já eram propostas oriundas da obra de Stockhausen e a serem executadas futuramente no concerto. Entretanto, elas foram solicitadas e, posteriormente, executadas sem que fosse informado aos alunos do que se tratava, sendo-lhes solicitada a execução como exercícios, porém sem mencionar nenhuma nomenclatura. Somente quando o assunto concerto foi retomado, para que os primeiros detalhes fossem tratados, é que foi revelado aos alunos que já haviam executado, obviamente sem saberem, improvisos propostos em duas peças de Stockhausen. Nesta mesma aula, todas as demais propostas contidas em “*Aus den*

---

<sup>45</sup> Da esquerda para a direita: Érico Damineli, Fred Tavares, Rafael Santana, Miguel Clemente, Arthur Faraco, Helder Tomas Pinheiro, Luís Fernando Fidalgo, Ivan Barasnevicius, Eduardo D’Urso Hebling e Mario Cesar Borges Marques.

*Sieben Tagen*”, a composição escolhida, foram lidas uma a uma. Após cada leitura, os alunos eram indagados a manifestar interesse em participar daquela proposta. Ao final já havia a escalação dos músicos para todas as partes da composição.

As semanas seguintes foram dedicadas a passagens e ajustes das sessões que compõe “*Aus den Sieben Tagen*”. Na última aula antes da *performance*, com a projeção a ser utilizada no dia do concerto já pronta, esta já pôde ser utilizada durante a sessão de ensaio, de forma a promover uma preparação mais segura para o que ocorreria no dia do concerto:

*Figura 19: Ensaio para o concerto “Aus den Sieben Tagen”<sup>46</sup>*



*Fonte: acervo do autor*

Toda a sequência do concerto foi executada, seguida de um pequeno intervalo, no qual ajustes foram discutidos, logo após, toda a sequência foi novamente executada. Desta maneira os alunos/improvisadores e o professor/

---

<sup>46</sup> Da esquerda para a direita: Eduardo D'Urso Hebling, Miguel Clemente, Luís Fernando Fidalgo, Rafael Santana, Helder Tomas Pinheiro, Ivan Barasnevicius, Mario Cesar Borges Marques e Arthur Faraco.

coordenador consideraram-se suficientemente preparados para a *performance* a ser apresentada dentro de alguns dias.

Pudemos observar que, ao longo do semestre, ocorreu uma dinâmica na qual os primeiros encontros envolviam uma porcentagem maior de conteúdo teórico, girando em torno de 80% a 90% do tempo do encontro, restando os outros 10% a 20% para atividades práticas. Gradativamente, esta proporção foi se invertendo até culminar com um momento que envolveu 100% do tempo em atividades de prática musical: o concerto de encerramento.

### 2.2.3 *PERFORMANCES APRESENTACIONAIS*

*A priori*, grupos de improvisação livre não teriam como objetivo participar de performances apresentacionais. Entretanto, as práticas relacionadas à disciplina “Improvisação Livre e Processos Criativos” e, conseqüentemente, ao grupo Coletivo Improvisado, tem sempre, segundo seu idealizador, o intuito de preparar e realizar um concerto, que, muito provavelmente, envolverá a apresentação de composições, mesmo que sejam obras abertas e improvisacionais. Como justificativa para tal posicionamento, podemos entender que a estruturação e apresentação de um concerto possa promover o engajamento dos alunos com os conceitos acadêmicos trabalhados ao longo da disciplina, assim como divulgar via uma expressão artística, o grupo e, principalmente, a improvisação livre como fazer musical contemporâneo.

#### **2.2.3.1 CONCERTO *AUS DEN SIEBEN TAGEN***

Exemplificaremos, a partir deste ponto, o processo de desenvolvimento da apresentação do concerto “*Aus den Sieben Tagen*: a música intuitiva de Karlheinz

Stockhausen” ocorrido em junho de 2018, no espaço cultural Casa do Lago<sup>47</sup> no campus da Unicamp na cidade de Campinas-SP.

Figura 20: Cartaz de divulgação do concerto



Fonte: <https://www.ciddic.unicamp.br/ciddic/aus-den-sieben-tagen-a-musica-intuitiva-de-karlheinz-stockhausen/>

A referida obra foi composta pelo compositor alemão vanguardista Karlheinz Stockhausen (1928-2007), em maio de 1968, período em que enfrentava uma crise existencial que, supostamente, teria influenciado não somente esta composição, como também outras desta fase, caracterizada pela proposição de um tipo de música fortemente calcada na intuição. Composta de 15 curtos poemas, a partitura não emprega a notação musical tradicional, nem mesmo utiliza-se do pentagrama. Os poemas são construídos utilizando-se de frases com indicações de como cada músico, impulsionado por sua intuição, deveria tocar seu instrumento. Percebe-se a necessidade de um altíssimo grau de abstração para se executar a

<sup>47</sup> A Casa do Lago é um órgão da Diretoria de Cultura (DCult) da Pró-reitoria de Extensão e Cultura (ProEC) da Unicamp. Tem como missão estimular as produções artísticas, culturais e projetos de extensão da comunidade universitária.

obra, como podemos observar no exemplo no quadro a seguir, o poema de número 7, intitulado “Para Cima”<sup>48</sup> (STOKHAUSEN , 1968 p.7):

*Quadro 4 - Poema / partitura “Para Cima”.*

Toque uma vibração no ritmo de suas menores partículas  
Toque uma vibração no ritmo do universo  
Toque todos os ritmos que você puder distinguir hoje  
Entre o ritmo de suas menores partículas  
E o ritmo do universo  
Um após o outro  
E cada um prolongadamente  
Até que o ar o carregue

Qual seria o ritmo de nossas menores partículas? Qual seria o ritmo do universo? Acreditamos que estas questões extremamente subjetivas se tornam possíveis de serem respondidas musicalmente a partir da incorporação dos conceitos teóricos associados às práticas de improvisação livre, desenvolvidas pelos membros do Coletivo Improvisado ao longo do semestre. Além disso, houve, como já mencionado anteriormente, uma preparação para o entendimento das especificidades de questões com estas e de como expressar musicalmente cada poema e a obra como um todo.

---

<sup>48</sup> UPWARDS: play a vibration in the rhythm of your smallest particles, play a vibration in the rhythm of the universe, play all the rhythm that you can distinguish today between the rhythm of your smallest particle and the rhythm of the universe, one after other, and each one for so long until the air carries it on.

No dia do concerto, 20 de junho, o grupo se encontrou no local da apresentação, o centro cultural Casa do Lago (Unicamp), duas horas antes do horário marcado para a apresentação. Com a participação de todos, a estrutura necessária foi sendo montada: os instrumentos plugados, cadeiras e microfones dispostos, projetor testado, instrumentos afinados, etc. Após toda a preparação estrutural concluída, foi feita a passagem de som. Foi entregue aos músicos um programa impresso que serviria como guia para a entrada de cada um, considerando que houve uma organização, na qual os poemas foram interpretados por duos, trios, quartetos e também por todos os improvisadores.

Figura 21: Rascunho do roteiro do concerto “Aus den Sieben Tagen”

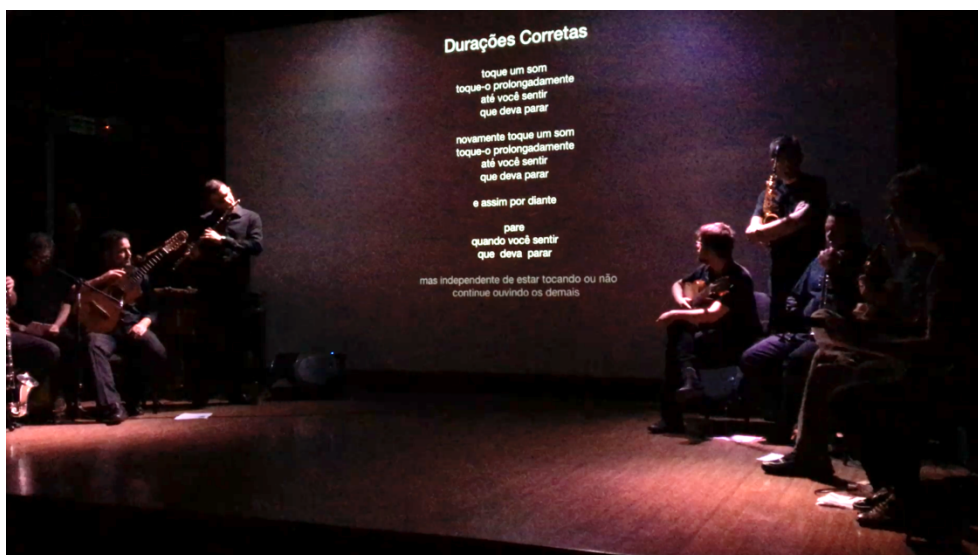
	<b>Right Durations</b>	Edu	Ivan	Mario	Fred	
<u>2</u>	<b>Unlimited</b>	TODOS				
<u>3</u>	<b>Connection</b>	Miguel	Luiz	Fred		
	<b>Meeting point</b>	Edu	Rafael	Arthur	Helder	Mário
<u>5</u>	<b>Night Music</b>	Miguel	Luiz	Arthur		
	<b>Downards</b>	Ivan	Fred			
	<b>Upwards</b>	Edu	Luiz	Mário		
	<b>Intensy</b>	Arthur	Ivan	Rafael	Helder	
<u>10</u>	<b>SOL</b>	Miguel	MARIO			
<u>11</u>	<b>COMMUNION</b>	TODOS				
	<b>ISTO</b>	HELDER	LUIZ	Iven		

Fonte: acervo do autor

Com os músicos já no palco, no horário previsto o concerto se inicia. Divididos em dois grupos posicionados diagonalmente, um de cada lado do palco, possibilitando também a eles a visão do que iria ser projetado em seu fundo, tanto pelos músicos como pelo público. Em seguida surge a projeção do primeiro poema,

que é lido, silenciosamente, pelos músicos. Os poemas permanecerão projetados somente no primeiro minuto de cada peça em seguida imagens do espaço sideral serão projetadas ao longo da sessão. Ainda com o poema sendo exibidos, alguns músicos começam a professar seus sons, pouco a pouco, intuitivamente, outros vão se integrando. A duração de cada peça não foi combinada cronologicamente. Cada final dependeu de um alinhamento implícito da intenção de cada um. A primeira teve duração aproximada de três minutos.

*Figura 22: Projeção de poema/partitura*



*Fonte: <http://manufalleiros.com/>*

Entre uma peça e outra, houve um brevíssimo momento de silêncio e de não exibição de imagens no telão no fundo do palco. Novamente foi projetado o poema por alguns segundos, o suficiente para ser lido e, como da primeira vez, os músicos vão se posicionando sonoramente e se integrando. Nesta mesma ordem, seguem-se os demais poemas: tela negra, sem imagens, projeção do poema, projeção sonora iniciada, intuitivamente, por algum músico e o acompanhamento aleatório, porém integrado dos demais, desenvolvimento de um fluxo sonoro e a conclusão, depois de alguns minutos, articulada implicitamente pelos improvisadores.



Ao final da apresentação os músicos envolvidos se congratularam, considerando a apresentação muito bem-sucedida, na percepção dos improvisadores, tanto no sentido da *performance*, como também pela percepção da interação do público presente, que se manteve atento e responsivo ao que foi apresentado.

*Figura 23: Concerto na Casa do Lago<sup>49</sup>*



*Fonte: <http://manufalleiros.com/>*

Após o registro desta foto, os próprios músicos desmontaram as estruturas utilizadas durante o concerto, guardaram seus instrumentos e se despediram. Encerrou-se assim o período desta formação do Coletivo Improvisado.

---

<sup>49</sup> Da esquerda para a direita: Arthur Faraco, Mario Cesar Borges Marques, Fred Tavares, Cassio Moreira, Carlos dos Santos, Manuel Falleiros, Ivan Barasnevicius, Eduardo D'Urso Hebling, Luís Fernando Fidalgo, Rafael Santana, Miguel Clemente e Helder Tomas Pinheiro.

### 3 A ESTÉTICA DO ENXAMEAMENTO: COLABORAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

A partir da perspectiva etnomusicológica, a investigação do que se entende por música, passa a encampar uma gama de aspectos extra sonoros, incluindo óticas que podem contemplar particularidades das mais diversas. Almejando a improvisação livre estar aliada a posicionamentos descentralizadores, buscando se distanciar de modos organizacionais hierarquizados e formais, sugerimos uma aproximação entre esta forma de improvisação em grupo e um comportamento social observável em algumas espécies do reino animal, denominado *swarm*, termo que na língua portuguesa, poderia ser traduzido como enxameamento.

O movimento integrado e coordenado envolvendo um grupo de indivíduos de determinada espécie animal, tal como abelhas, formigas, pássaros ou peixes, em atividades como a defesa contra predadores, transporte de alimentos ou construção de ninhos, apresenta-se como algo intrigante, principalmente pela eficiência e aparente ausência de um líder estratégico:

Individualmente, um inseto pode não ser capaz de muito; coletivamente, insetos sociais são capazes de realizar grandes feitos. Eles criam e defendem ninhos, procuram por alimentos, cuidam de ninhada, dividem trabalho, constroem pontes e muito mais. Se você olhar para uma única formiga, pode parecer que ela não está se comportando em sintonia com o resto da colônia. Mas às vezes observamos "estradas de formigas" - impressionantes colunas de formigas que podem se estender por dezenas ou centenas de metros. Elas são formas altamente coordenadas de comportamento coletivo (GLOOR, 2006, p, 20).<sup>50</sup>

Os sistemas de inteligência gerados por enxameamento se caracterizam pelo comportamento descentralizado e auto-organizado de um grupo de agentes, no qual os indivíduos, embora executando tarefas de limitada dificuldade, são capazes de, ao se comportarem como uma unidade, desempenhar e/ou alcançar resultados de alta complexidade, pela emergência de um comportamento de inteligência global.

---

<sup>50</sup> Individually, one insect may not be capable of much; collectively, social insects are capable of achieving great things. They build and defend nests, forage for food, take care of brood, divide labor, from bridges, and much more. Look at a single ant, and you might not think it is behaving in synchrony with the rest of the colony. But we sometimes observe "ant highways" - impressive columns of ants that can run from tents to hundreds of meters. They are highly coordinated forms of collective behavior.

Embora este tipo de comportamento coordenado tenha sido originariamente abordado em pesquisas de investigações biológicas, foram os engenheiros Gerardo Beni e Jing Wang que expandiram o entendimento e aplicação deste modelo ao proporem sua utilização no âmbito da robótica, ao publicarem, em 1993, o artigo “*Swarm Intelligence in Cellular Robotic Systems*”. Desde então, o conceito de *swarm intelligence* (inteligência gerada por enxameamento), cunhado por eles, vem sendo utilizado para se referir a comportamentos em contextos tanto animais, como também artificiais.

O elemento primordial para este tipo de comportamento residiria na auto-organização. Ao interagirem, as partes em aparente desordem, propiciam a emergência de uma ordenação que abrange o todo. Este processo não seria desencadeado por agentes externos e sim pela inter-relação de fatores inerentes ao sistema. Eric Bonabeau (1999) aponta a necessidade da ocorrência de certas condições para o desencadear do processo de auto-organização. Segundo ele, a *criação de estruturas espaço-temporais em ambiente inicialmente homogêneo*, a *possibilidade da coexistência de vários estados estáveis* (multiestabilidade) e a *existência de bifurcações nas quais alguns parâmetros são variados*; garantiriam a base para um fluxo comportamental, no qual quatro propriedades básicas, observáveis a partir de exemplos de comportamento social de insetos, possibilitariam o estabelecimento de uma ordem espontânea:

1. **O feedback positivo reforça o comportamento desejado**, como quando uma abelha recruta outras abelhas para ajudar a explorar uma fonte de alimento.
2. **O feedback negativo contrabalança feedback positivo**, como quando as abelhas superpopulam uma fonte de alimento o que as impede de explorá-la eficientemente.
3. **A amplificação da aleatoriedade leva ao reforço positivo**, como quando as abelhas que se perdem tentando localizar uma fonte de alimento conhecida e acabam por descobrir novas fontes de alimento.

4. **A amplificação da interatividade tem um resultado positivo**, ou seja, quando os insetos fazem uso positivo dos resultados de suas próprias atividades bem como das atividades de outros insetos.

A ocorrência de inteligência gerada por enxameamento nos parece algo amplamente investigado pela biologia, assim como tem sido cada vez mais frequentes pesquisas e desenvolvimento de sistemas, por ela inspirados, em contextos computacionais, em redes de comunicação e em inteligência artificial. Aqui nos caberia perguntar: para além da ocorrência em âmbitos naturais e artificiais, haveria a emergência deste tipo de intelectualidade em contextos predominantemente humanos?

Sob a perspectiva de Louis Rosenberg (2015),<sup>51</sup> humanos não teriam a habilidade inata e nem aparato biológico para se conectarem com tamanha eficiência e em tempo real. Caberia então à tecnologia suprir esta incapacidade natural, e assim, possibilitar o enxameamento entre humanos. Por outro lado, o etnomusicólogo David Borgo,<sup>52</sup> parece nos indicar um horizonte mais promissor em *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age* (2005), ao eleger a música improvisada como campo fértil para a emergência do que ele denomina “ciência da surpresa”.

Se em contextos musicais idiomáticos os parâmetros de sincronicidade, ou seja, o que deve ocorrer ao mesmo tempo, geralmente, se apresentam de forma explícita, seja por acordo prévio, por ensaio ou por notação em partitura, na improvisação livre, a proposta e o engajamento, além de ocorrerem de maneira subjetiva, aconteceriam concomitantemente. Neste sentido, o sucesso de uma comunidade na produção de uma unidade musical não planejada, dependeria da disposição a uma interatividade permeada pela sutileza e complexidade de se estabelecer um “lugar” sincronizado:

---

<sup>51</sup> Especialista em tecnologia e fundador da *Unanimous*, empresa americana de pesquisa em inteligência artificial.

<sup>52</sup> Etnomusicólogo e improvisador vinculado a Universidade da Califórnia, Estados Unidos. Tem se dedicado a pesquisas envolvendo aspectos culturais, sociais e cognitivos do fazer musical.

Música improvisada depende da capacidade do indivíduo de sincronizar a intenção e a ação e manter uma forte consciência, sensibilidade e conexão com a evolução das dinâmicas e experiências do grupo. As improvisações mais bem sucedidas, para os meus ouvidos, são aquelas em que os músicos são capazes de sincronizar, não necessariamente seus sons - embora isso também possa acontecer milagrosamente - mas sim suas energias, suas intenções e seus momentos de inspiração (BORGO, 2005, p.9).<sup>53</sup>

Formas mais livres de improvisação podem, sob uma ótica pouco apurada, serem rotuladas de caóticas, e, portanto, desprovidas de sentido. Sob a perspectiva de Borgo, o aparente caos poderia revelar dinâmicas que, embora turbulentas, podem manifestar uma estrutura de sustentação coerente. Dentre os processos com as referidas características, possíveis de serem identificados em ambientes de música improvisada, estariam os nomeados pelos conceitos que intitulam o referido livro: *sync*: uma abreviação em língua inglesa para o termo sincronismo ou na forma verbal sincronizar, e *swarm*: termo que pode ser traduzido como enxame ou como verbo “enxamear” (se comportar como um enxame).

Da mesma maneira em que podemos pensar em níveis de complexidade musical, poderíamos inferir que o sincronismo também possa ter variações de intensidade e qualidade. Parece-nos correto afirmar que engajamentos musicais em geral teriam, a priori, e no mínimo, um sincronismo “básico” que garantiria sua existência. Ainda segundo Borgo, o termo *entrainment* (entrenamento) descreveria uma tendência compartilhada de uma ampla gama de recursos físicos e biológicos para coordenar eventos temporalmente estruturados através da interação. Em outras palavras, se refere a um processo em que os ritmos exibidos por dois ou mais fenômenos se tornam sincronizados, sendo um dos ritmos, muitas vezes, mais forte ou dominante, e capaz de capturar o ritmo do outro. Isso não significa, entretanto, que os padrões rítmicos coincidam ou se sobreponham exatamente; significa que os padrões manterão uma relação consistente um com o outro. De maneira concisa, podemos dizer que entrenamento se refere ao processo de interatividade de dois ou

---

<sup>53</sup> Improvising music hinges on one's ability to synchronize intention and action and to maintain a keen awareness of, sensitivity to, and connection with the evolving group dynamics and experiences. The most successful improvisations, to my ears, are those in which the musicians are able to synchronize, not necessarily their sounds—although this too can miraculously happen—but rather their energies, their intentions, and their moments of inspiration (BORGO, 2005, p.9).

mais osciladores rítmicos que, ao interagirem, se emparelham em uma ação coordenada.

A partir deste referencial teórico e de nossas observações nos grupos objetos de nossa pesquisa, pudemos perceber que além de variações de intensidade nos comportamentos sincronizados, as possibilidades de enxameamento em contextos de improvisação livre podem se manifestar em duas esferas distintas. A primeira delas seria a que envolve as conexões sonoras intrínsecas a este fazer musical, ou seja, os entrosamentos musicais que emergem e viabilizam o fluxo sonoro improvisado; e, a segunda modalidade possível, seria a que se externaria enquanto comportamento social descentralizado e auto-organizado de um grupo de pessoas, neste caso músicos improvisadores, em prol da estabilização de uma unidade colaborativa.

Embora não se direcione especificamente para o campo da música improvisada, encontramos na explanação da teoria oriunda da psicologia denominada *modelo de "entrenamento" social* (MCGRATH; KELLY, 1986) uma importante analogia a ser encampada na investigação das dinâmicas encontradas nos grupos de livre improvisação:

Durante um período de interação social, os membros de [um] sistema social devem elaborar uma "ordem temporal negociada" na qual eles ajustam seus padrões de atividade para se coordenarem uns com os outros. Cada membro do sistema social pode ser entendido como um oscilador (ou como um conjunto de osciladores frouxamente acoplados e mutuamente interligados); ou seja, a atividade da pessoa mostrará um ou mais padrões de alternância ao longo do tempo... Os ciclos múltiplos independentes de atividade dos membros de um sistema social tornam-se coordenados entre si num sistema de atividade temporalmente padronizadas que é caracterizado por um equilíbrio dinâmico ao invés de um padrão homeostático fixo (McGRATH e KELLY, 1986: 89-90 apud CLAYTON, SAGER e WILL, 2004, p, 11).<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> During a period of social interaction, the members of [a] social system must work out a "negotiated temporal order" in which they adjust their activity patterns to coordinate with each other. Each member of the social system can be viewed as an oscillator (or as a set of loosely coupled and mutually entrained oscillators); that is, the person's activity will show one or more patterns of alternation over time... The multiple independent cycles of activity of the members of a social system become coordinated with one another into a temporally patterned system of activity that is characterized by a dynamic equilibrium rather than by a fixed homeostatic pattern.

Acreditamos que o termo *equilíbrio dinâmico* poderia descrever tanto um processo de treinamento, como também os procedimentos de uma improvisação livre, na qual cada um propõe a sua sonoridade, assim como suas atitudes colaborativas em prol do estabelecimento de um espaço físico e social propício a multiestabilidade. Biografias, comportamentos, texturas, timbres e ritmos entrelaçam-se, sobrepõem-se, emparelham-se de maneira dinâmica em um contexto de respeito mútuo e harmonia em função do coletivo. Da autonomia de cada indivíduo e sua atuação em nível local, interações diretas e indiretas possibilitariam a geração de um fluxo que se retroalimentaria em função de um resultado global. Assim como no contexto dos insetos, o ambiente de improvisação livre também almejaria a flexibilidade e robustez propiciadas por mecanismos descentralizados. Ao retomarmos as quatro propriedades básicas observáveis nos processos de enxameamento, podemos inferir uma possível correlação entre elas e alguns aspectos edificadores da prática de improvisação livre: ***na intensificação do presente***: o feedback positivo; ***na busca pelo novo***: o feedback negativo; ***na não adequação a estilo***: a ampliação da aleatoriedade enquanto experimentação; e ***na construção interativa***: a amplificação da interatividade.

Parece-nos correto afirmar que assim como um enxame de insetos se autorregula em função de seu objetivo global, grupos de improvisação livre, também podem se autorregular em função de uma interatividade que propicie coerência e sentido em domínios aparentemente caóticos:

O ambiente não é previamente hierarquizado: todos os sons tem direitos iguais. O mesmo se pode dizer a respeito dos instrumentistas. A potência de cada som emitido se estabelece “em pleno voo”: é quando elementos se acoplam ou não, somando forças ou se extinguindo. E só no contexto da *performance* que determinados sons se tornam eventualmente mais importantes que outros. E estes se tornam mais importantes na medida em que estabelecem conexões produtivas (COSTA, 2016, p.146).

A alteração de momentos de maior ou menor consistência impulsiona o fluxo sonoro que, a todo momento, chama por novas conexões, seja pelo agregar de sonoridades complementares, seja por novos elementos que rompem com a

estabilidade provisoriamente estabelecida, gerando mudanças radicais nos rumos da *performance*.

O verbo musicar (*musicking*), segundo seu autor, Christopher Small, teria um caráter muito mais descritivo do que prescritivo, encumbindo-se de abarcar o que, especificamente, as pessoas fazem enquanto estão se dedicando àquilo que chamamos de música. Entende-se que musicar envolve um encontro entre seres humanos que por meio de sons organizados de formas peculiares em um ambiente físico e social, modela relacionamentos ideais entre seus participantes. Ao ampliarmos o foco incluindo todo o conjunto de relacionamentos que constituem um fazer musical, perceberemos que os significados primários da música não são individuais, mas sim sociais.

Sob esta perspectiva, pudemos constatar que o fazer musical observável na Orquestra Errante se apresenta de maneira descentralizada, o que inclui, além de uma liderança compartilhada, maneiras de acesso, atuação e desligamento do grupo bem flexíveis. No que se refere à interatividade promovida naquele contexto, percebemos como característica importante um constante chamado à colaboração. Seja ao configurar o espaço físico de cada ensaio, seja ao contribuir sonoramente em uma “livre”, seja ao aceitar e encampar a proposta de improvisação de um parceiro de grupo, e até mesmo na carona solicitada ao término do encontro. Percebemos que a acuidade e assertividade na resposta por estes chamados acaba sendo perpassada pelos benefícios de uma escuta atenta e aguçada, seja ela em momentos musicais ou de extensão de interação social. Apontaríamos ainda, como evidência de um comportamento colaborativo, o engajamento em torno das *performances* apresentacionais, contextos nos quais a segurança do local usual de ensaio, assim como as conveniências, já ali reconhecidas e disponibilizadas, são abandonadas perante o desafio de se estruturar um novo local sincronizado e, desta maneira, viabilizar a realização de uma *performance* coerente, embora improvisada.

A respeito dos processos observados nos encontros do Coletivo Improvisado, a partir da constatação da existência de procedimentos formais, característicos de uma disciplina de pós-graduação, envolvendo trâmites na



admissão, atuação e avaliação de seus membros, percebemos se tratar de um ambiente no qual as possibilidades de enxameamento se mostram severamente comprometidas. Primeiramente, teríamos como fator preponderante, neste sentido, a ocorrência de uma liderança explícita, na figura do professor, que, além de estruturar e expor um conteúdo teórico delimitado enquanto roteiro semestral, coordena as atividades ao longo dos encontros. Importante salientar que, apesar da formalidade acadêmica, não se trata de um ambiente engessado e inflexível. Percebe-se que a condução é feita levando em consideração, tanto a diversidade biográfica dos envolvidos como a intenção de que seja, de fato, um espaço de interação e aprendizado. Ainda, como entrave para sincronismos mais específicos, destacaríamos que a grande maioria dos membros do grupo, durante o período de nossa observação, não havia tido contato prévio com a prática da improvisação livre, fato que os colocou, necessariamente, na condição de aprendizes em um grupo que tem a totalidade de seus membros renovados de tempo em tempo. Se, em contextos de improvisação mais descentralizados, o chamado tende a se direcionar muito mais na orientação de uma colaboração mútua, neste contexto ao qual estamos nos referindo, a convocação nos pareceu apontar no sentido da participação enquanto possibilidade de integração. Apesar das particularidades de cada indivíduo, atraídos por um interesse em comum, ao se aproximarem, e, conseqüentemente, se integrarem, são capazes de instituir um ambiente de aprendizado, experimentação e improvisação musical em torno da improvisação livre.

Acreditando ainda haver extenso espaço para investigações mais aprofundadas sobre as dinâmicas envolvendo a música improvisada e suas conexões com outras áreas do conhecimento, julgamos ser extremamente pertinente, enquanto projeção para o futuro, a afirmação de Borgo (2005, p.143) de que: ... *“o campo emergente da inteligência gerada por enxameamento demonstra que comportamentos complexos e soluções eficientes podem ser alcançados sem um líder, organizadas sem um organizador, coordenadas sem um coordenador”*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos aproximarmos da conclusão desta investigação, julgamos pertinente rememorar que tivemos como objetivo principal averiguar que tipo de relações sociais poderiam dar sustentação a um fazer musical de características pouco convencionais, como consideramos ser a improvisação livre. Nosso arco investigativo se iniciou com a apuração de um referencial histórico que nos pudesse dar suporte ao entendimento do surgimento e instituição desta prática. Municidados por esta base teórica, nos lançamos a campo, a fim de angariarmos experiências e dados que pudessem responder a nossas indagações iniciais e, de maneira mais específica, ao nosso questionamento principal acerca da estruturação e estabilização das práticas envolvendo grupos de improvisação livre.

Entendemos que diversas manifestações musicais têm na manutenção de um repertório, e em tudo que o cerca: reiteração de modelos interpretativos, composição de obras fechadas e registro em partituras tradicionais, pilares que garantem sua estabilização enquanto gênero ou estilo musical. Neste modelo, ocorreria uma espécie de espiral que teria como ponto de partida a obra musical, enquanto objeto que mobiliza a gravitação de indivíduos ao seu redor. No âmbito da improvisação livre, pudemos observar que a não existência deste núcleo rígido e centralizador faz com que a gravitação seja estabelecida no sentido contrário, partindo da intenção colaborativa de indivíduos rumo à geração de um núcleo sonoro, social e improvisado.

A partir desta afirmação, pode-se inferir que este fazer musical ao buscar se desassociar de sistemas e gramáticas, de fato, está almejando a aproximação com um resultado sonoro imprevisível, calcado na constante novidade de uma prática fundamentada no agora. Se a composição pode ser entendida como um planejamento musical futuro, a interpretação de uma obra poderia representar a materialização de um plano estruturado no passado. Inventivamente, a improvisação livre se posicionaria entre estas duas polaridades.

A observação das práticas dos grupos Orquestra Errante e Coletivo Improvisado nos foi reveladora. Neste percurso, pudemos captar e descrever importantes elementos edificadores da prática desses grupos, envolvendo aspectos como: sua estrutura social e espacial, as dinâmicas de seus encontros, e o desenrolar de suas performances apresentacionais. Os dados colhidos acerca destes elementos nos permitiram aclarar nosso entendimento sobre os processos coletivos e musicais que envolvem grupos de improvisação livre.

Pudemos constatar que os grupos de improvisação livre, objetos desta pesquisa, surgiram em ambiente acadêmico, a partir de pesquisas pessoais relacionadas a esta prática e conduzidas por improvisadores dispostos a agregar mais indivíduos em torno deste fazer musical, assim como em torno do fomento de novas pesquisas nesta área de conhecimento. Entendemos como relevante destacar o fato de os grupos estarem vinculados a importantes instituições universitárias, como a USP e a UNICAMP, que, ao mesmo tempo em que lhes garantem um espaço físico que assegura a regularidade dos encontros, lhes provêm uma espécie de lastro, tanto intelectual quanto material, a nosso ver, conveniente para um fazer musical que não proclama intenções comerciais. Assim sendo, no tocante a estes grupos, as práticas não acontecem em um lugar qualquer, e sim, em espaços com características bem específicas.

Por estarem os grupos inseridos em instituições universitárias, como seria de se esperar, os seus membros são, majoritariamente, oriundos deste mesmo meio. Embora tenhamos constatado que vários chegam até os grupos advindos de experiências anteriores em disciplinas correlacionadas com a experimentação e improvisação, notamos também a ocorrência de indivíduos que se juntam aos grupos com o intuito de conhecer, aprender e se aprofundar na prática da improvisação livre. Com relação à iniciação na instrução referente a este fazer musical, observamos duas modalidades. Uma delas envolvendo um processo de aprendizado de características mais implícitas no qual a aquisição de habilidades se dá de maneira continuada, pela participação e prática propriamente ditas, ou seja, aprende-se fazendo. Autoavaliações e descobertas municiam um procedimento que por meio da reorganização de experiências adquiridas influenciam práticas futuras.

Consideramos ser este o caso da Orquestra Errante, contexto no qual observação, escuta e interatividade regulam o acesso às habilidades a serem aprendidas. Já no Coletivo Improvisado, o aprendizado teria como característica principal o fato de ser balizado por uma estrutura formal e expressa como disciplina de pós-graduação. Tal cenário envolve conteúdos teóricos pré-estabelecidos, exercícios práticos e ainda, um concerto de encerramento. Este processo de instrução de duração definida, envolvendo início, meio e fim, a cada semestre ao renovar seus membros, inicia, periodicamente, um novo ciclo.

Em ambos os grupos, pudemos constatar que os encontros não se dão de maneira esporádica, e sim, com específica regularidade. A existência de uma frequência de encontros, com local, dia e hora que se repetem em periodicidade semanal, gera, e a nosso ver, favorece um engajamento social que, ao envolver e aproximar os indivíduos, reforça a noção de pertencimento ao grupo. Acreditamos que este apontamento seja válido tanto no contexto no qual se observou um controle explícito de presença, quanto naquele em que o comprometimento se mostrou voluntário.

Percebemos que os parâmetros para a escolha dos locais para os encontros, não se dá de maneira aleatória, a ponto de poder-se considerar qualquer lugar como propício. Além, obviamente, do critério de disponibilidade para utilização de determinado espaço, a prática da improvisação livre, assim como várias outras formas de musicar mais tradicionais, também requer um mínimo de aparato e comodidade que possam agenciar sua efetiva prática musical. Ao exemplificarmos, elencaríamos fatores como: boas condições acústicas, disponibilização de equipamentos de áudio, disposições apropriadas para a acomodação de instrumentos e improvisadores, assim como também amenidades imprescindíveis a qualquer reunião de indivíduos que se estenda por algumas horas.

A respeito da interatividade musical, evidenciaram-se diferentes processos entre os grupos investigados. No caso da Orquestra Errante, por não se constituir enquanto disciplina com conteúdo e práticas curriculares delimitadas, observou-se uma descentralização na qual o ponto de partida para as interações

musicais pode se iniciar a partir de diversas atitudes catalizadoras que desencadeiam fluxos interativos. Qualquer um dos seus membros pode efetivamente colaborar com a estruturação da interatividade ao expor e sugerir suas propostas de improvisação. Como já, detalhadamente, descrito anteriormente, este decurso envolve desde improvisações ditas “livres”, nas quais haveria a quase total ausência de restrições, passando por propostas com certos restringimentos, até a utilização de roteiros com formatações de interatividades musicais mais direcionadas e com resultados um pouco mais previsíveis. Desta maneira, cada sessão de improvisação passa sempre por caminhos distintos havendo pouca continuação entre o que ocorre em sessões que se sucedem. Por outro lado, no Coletivo Improvisado o decisivo elemento fomentador de interatividade musical se caracteriza em forma de exercício. Em se tratando de um ambiente de ensino e aprendizagem a interatividade musical foi construída gradativamente, e passo-a-passo, o entrosamento pôde ser percebido. Em ambos os casos, gostaríamos de ressaltar a importância da escuta enquanto elemento de percepção, conexão e integração entre os improvisadores envolvidos. Complementarmente, salientamos que uma construção musical colaborativa improvisada demanda uma postura de desapego quanto ao controle sobre os caminhos que ela possa vir a percorrer, quanto à aceitação de materiais propostos e, especialmente, quanto às noções de acerto e erro já canonizadas no contexto musical.

Em vista do que acabamos de apresentar, consideramos que o objetivo principal deste trabalho de pesquisa foi devidamente alcançado, principalmente por ter sido possível identificar e evidenciar arquiteturas, tanto musicais, quanto sociais, que garantem a estruturação e estabilização da prática da improvisação livre no âmbito dos grupos objetos deste estudo.

Por entendermos que cada vez mais a improvisação livre tem se despontado como importante tema de pesquisas e investigações acadêmicas, nos consideramo-nos certos de estarmos nos dedicando a uma temática de relevância no contexto acadêmico contemporâneo. Desta maneira, almejamos que esta pesquisa possa contribuir para o avanço e consolidação de conhecimentos nesta área científica, e esperamos ainda, que os resultados desta investigação possam se

apresentar, futuramente, como fonte de pesquisa, referencial, e até quem sabe, inspiração àqueles que venham se dedicar a investigações relacionadas à improvisação, à interatividade social, assim como a outras áreas correlatas.

Ao concluirmos, gostaríamos de deixar nossa impressão final de que, se, em alguns contextos musicais, as delimitações entre os modos de produção musical se apresentam de maneira rígida e quase intransponível, parece-nos correto dizer que, no âmbito da improvisação livre, a permeabilidade se faz presente ao possibilitar que diferentes maneiras de se instituir, organizar e interagir em grupo viabilizem um transitar por contextos improvisacionais diversos e, por vezes, até mesmo antagônicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Chefa. **Improvisación libre**: la composición en movimiento. Baiona: Dos Acordes, 2008.
- BAILEY, Derek. **Improvisation**: its Nature and Practice in Music. New York: Da Capo, 1993.
- BENI, Gerardo; WANG, Jing. Swarm Intelligence in Cellular Robotic Systems. In: DARIO, Paolo; SANDINI, Giulo; AEBISCHER, P. **Robots and Biological Systems: Towards a New Bionics?**: Part of the NATO ASI Series book series (NATO ASI, volume 102). Berlin, Germany: Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. KG, 1993. p. 703-712.
- BERENDT, Joachim-Ernest. **The Jazz Book**: From Ragtime to Fusion and Beyond. Chicago: Lawrence Hill Books, 1992.
- BERLINER, Paul. **Thinking in Jazz**: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BONABEAU, Eric; DORIGO, Marco; THERAULAZ, Guy. **Swarm Intelligence: from Natural to Artificial Intelligence**. New York: Oxford University Press, 1999.
- BORGO, David. **Sync or Swarm**: Improvising Music in a Complex Age. New York: Bloomsbury Academic, 2005.
- BRADLYN, Mark. Figure ground and field gesture and texture: A gestalt strategy for group improvisation. **The Improvisor**, Birmingham, Alabama, v. 9, p. 23-26, 1991.
- CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Hanover: University Press of New England, 1961.
- CALLINGHAM, Andrew Edward. **Spontaneous Music**: the first generation British free improvisers. 2007. Tese (Doutorado), University of Huddersfield, 2007. Disponível em: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/4659/1/438075.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2018.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Croácia: Croatian Musicological Society, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.

COBUSSEN, Marcel. **The Field of Musical Improvisation**. Leiden: Leiden University Press, 2017

COLÉGIO SANTA CRUZ (São Paulo). **Notícias**: Espetáculo de improvisos. São Paulo, 17 out. 2018. Disponível em: <https://www.santacruz.g12.br/noticia/espetaculo-de-improvisos>. Acesso em: 3 nov. 2018

COLETIVO IMPROVISADO (Campinas). Unicamp. **Grupo de Livre Improvisação da Unicamp**. Disponível em: <http://ciunicamp.blogspot.com>. Acesso em: 21 maio 2018.

COLETIVO improvisado: Manuel Silveira Falleiros at TEDxUnicamp. [S. l.]: TEDx Talks, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zcwluELMI4E>. Acesso em: 2 abr. 2019.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. A preparação do ambiente da livre improvisação: antecedentes históricos, as categorias do objeto sonoro e a escuta reduzida. In: TERCEIRO SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 2006, Curitiba. **Anais do Simpemus 3 - Simpósio de pesquisa em música 2006** [...]. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2006. p. 150-157.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Livre Improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. In: FERRAZ, Silvio et al (org.). **Notas, atos, gestos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 143-177.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2016.

CURRAN, Alvin. On Spontaneous Music. **Contemporary Music Review**, [S. l.], v. 25, n. 5/6, p. 485-492, Outubro 2006.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. 2012. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.



FALLEIROS, Manuel Silveira. Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre. **DEBATES**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 188-208, maio 2018.

FERAND, Ernst. Improvisation. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter: F. Blume, 1957. v. 6, p. 1093-1135

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição**: A diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ/FAPESP, 1998. Disponível em: <http://sferraz.mus.br/musrep.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2019.

FITCH, W Tecumseh. The Evolution of Music in Comparative Perspective. **Annals of the New York Academy of Sciences**, [S. l.], n. 1060, p. 29-49, January 2006. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/aa07/e7095dab2d66703c57e054fcc1fa00d6f5f9.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2018.

GLOOR, Peter A. **Swarm Creativity**: Competitive Advantage Though Collaborative Network. New York: Oxford University Press, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos**: Notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Tradução: Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

GOMES, Stênio Ramalho Biazon. **Improvisações livres de uma perspectiva anarquista**: invenção de heterotopias do fazer musical. 2017. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music**: a Concise History. London: Thames & Hudson, 1994.

IAZZETTA, Fernando. Performance na música experimental. In: PERFORMA'11 - ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 2011. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. p. 1-10.

JOST, Ekkehard. **Free Jazz**. Chicago: Da Capo Press, 1994.

KIVY, Peter. **The Fine Art of Repetition**: Essays in the Philosophy of Music. New York: Cambridge University Press, 1993.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal**, Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

LORD, Albert B. **The Singer of Tales**. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MARGULIS, Elizabeth H. **On Repeat: How Music Plays the Mind**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2014.

MARTIN, Clayton; SAGER, Rebecca; WILL, Udo. In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. **European Meetings in Ethnomusicology**, ESEM CounterPoint, v. 1, p. 1-82, 2004

MCGRATH, Joseph. E.; KELLY, Janice R. The Guilford social psychology series. **Time and human interaction: Toward a social psychology of time**. New York: Guilford Press, 1986.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Free Play: the Power of Improvisation in Life and the Arts**. New York: G.P. Putnam's Sons, 1991.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. 1. ed. Urbana and Chicago: University Of Chicago Press, 1983.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation (Chicago Studies in Ethnomusicology)**. 1. ed. Chicago: University Of Chicago Press, 1998.

NUNN, Tom (ed.). **Wisdom of the Impulse on the Nature of Musical Free Improvisation: Part 1**. PDF edition. ed. [S. l.]: Tom Nunn, 2004. ISBN 87-91425-02-6. Disponível em: [http://intuitivemusic.dk/iima/tn\\_wisdom\\_part1.pdf](http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part1.pdf). Acesso em: 14 abr. 2018.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**. 2017. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NUSOM (São Paulo). USP. **Núcleo de Pesquisa em Sonologia: Orquestra Errante**. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nusom/OE>. Acesso em: 28 nov. 2018.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (ed.). **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1998. cap. 2, p. 47-67.

REYDELLET, Jean de. Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of "Musique Concrète". **Computer Music Journal**, The MIT Press, v. 20, n. 2, p. 10-11, Summer 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3681324>. Acesso em: 16 abr. 2018.

ROSENBERG, Louis. **Human Swarming and the Future of Collective Intelligence**. Singularity Weblog, 2015. Disponível em: <https://www.singularityweblog.com/human-swarming-and-the-future-of-collective-intelligence/>. Acesso em: 21 mar. 2018.

RUSSOLO, Luigi. **L'arte dei rumori: Manifesto Futurista**. Milão, Itália: Grupo Diretor do Movimento Futurista, 1913. 4 p.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musician**, Vol. 9, 2nd ed. Londres: Macmillan, 2001.

SARATH, Ed. **Music theory through improvisation: a new approach to musicianship training**. New York: Routledge, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SCHROEDER, Franziska. **IMPROVISATION IN BRAZIL 2014: Exploring improvisation in Brazilian Higher Education Institutions**. [S. l.]: Franziska Schroeder, 2014. Disponível em: <https://improvisationinbrazil.wordpress.com/>. Acesso em: 14 abr. 2019.

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

STENSTRÖM, Harald. **Free Ensemble Improvisation**. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Gotemburgo, Gotemburgo, 2009.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Aus den Sieben Tagen: 15 Textkompositionen für Intuitive Musik**. [S. l.]: Universal Edition AG, 1968.

SUDNOW, David. **Ways of the hand**: the organization of improvised conduct. 1. ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

VARÈSE, Edgard; WENG-CHUNG, Chou. The Liberation of Sound. **Perspectives of New Music**, [S. l.], ano 1966, v. 5, n. 1, p. 11-19, 1966.

ZAJONC, Robert B. The attitudinal effects of mere exposure. **Journal of Personality and Social Psychology**, University of Michigan, v. 9, n. 2, 1968. Disponível em: [http://web.mit.edu/curhan/www/docs/Articles/biases/9\\_J\\_Personality\\_Social\\_Psychology\\_1\\_%28Zajonc%29.pdf](http://web.mit.edu/curhan/www/docs/Articles/biases/9_J_Personality_Social_Psychology_1_%28Zajonc%29.pdf). Acesso em: 27 out. 2018.

## ANEXOS

## 1. Aprovação Plataforma Brasil/Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

Saúde  
Ministério da Saúde

principal
sair

Público
Pesquisador
Alterar Meus Dados
CASSIO ANTONIO MOREIRA - Pesquisador | V3.2

Cadastros
Sua sessão expira em: 27min 41

---

**DETALHAR PROJETO DE PESQUISA**

**DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Livre Improvisação: Um Estudo Etnográfico Sobre a Música Que Não Se Repete  
**Pesquisador Responsável:** CASSIO ANTONIO MOREIRA  
**Área Temática:**  
**Versão:** 1  
**CAAE:** 69787717.4.0000.5404  
**Submetido em:** 10/06/2017  
**Instituição Proponente:** Instituto de Artes  
**Situação da Versão do Projeto:** Aprovado  
**Localização atual da Versão do Projeto:** Pesquisador Responsável  
**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

Comprovante de Recepção: PB\_COMPROVANTE\_RECEPCAO\_936776

**DOCUMENTOS DO PROJETO DE PESQUISA**

- ↳ Versão Atual Aprovada (PO) - Versão 1
  - ↳ Projeto Original (PO) - Versão 1
    - ↳ Documentos do Projeto
      - ↳ Comprovante de Recepção - Submissão 1
      - ↳ Folha de Rosto - Submissão 1
      - ↳ Informações Básicas do Projeto - Submissão 1
      - ↳ Outros - Submissão 1
      - ↳ Projeto Detalhado / Brochura Investigação
      - ↳ TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência
      - ↳ Apreciação 1 - UNICAMP - Campus Campinas
    - ↳ Projeto Completo

Tipo de Documento ^	Situação ^	Arquivo ^	Postagem ^	Ações
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Aceito	TCLEsclarecido101.pdf	09/06/2017 10:12:06	

**LISTA DE APRECIÇÕES DO PROJETO**

Apreciação ^	Pesquisador Responsável ^	Versão ^	Submissão ^	Modificação ^	Situação ^	Exclusiva do Centro Coord. ^	Ações
PO	CASSIO ANTONIO MOREIRA	1	10/06/2017	03/07/2017	Aprovado	Não	

**HISTÓRICO DE TRÂMITES**

Apreciação	Data/Hora	Tipo Trâmite	Versão	Perfil	Origem	Destino	Informações
PO	03/07/2017 08:40:39	Parecer liberado	1	Coordenador	UNICAMP - Campus Campinas	PESQUISADOR	
PO	03/07/2017 08:36:58	Parecer do Colegiado Editado	1	Coordenador	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	28/06/2017 20:23:04	Parecer do colegiado emitido	1	Membro do CEP	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	26/06/2017 23:57:37	Parecer do relator emitido	1	Membro do CEP	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	16/06/2017 14:52:58	Aceitação de Elaboração de Relatoria	1	Membro do CEP	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	14/06/2017 17:47:27	Confirmação de Indicação de Relatoria	1	Coordenador	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	14/06/2017 17:09:48	Indicação de Relatoria	1	Secretária	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	14/06/2017 17:09:05	Aceitação do PP	1	Secretária	UNICAMP - Campus Campinas	UNICAMP - Campus Campinas	
PO	10/06/2017 17:39:08	Submetido para avaliação do CEP	1	Pesquisador Principal	PESQUISADOR	UNICAMP - Campus Campinas	

## 2. Parecer Plataforma Brasil/Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

## 1ª página – Dados do Projeto



**PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP**

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Livre Improvisação: Um Estudo Etnográfico Sobre a Música Que Não Se Repete

**Pesquisador:** CASSIO ANTONIO MOREIRA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 69787717.4.0000.5404

**Instituição Proponente:** Instituto de Artes

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

**Número do Parecer:** 2.151.386

**Apresentação do Projeto:**

A pesquisa de caráter etnográfico abordará dois grupos de Livre Improvisação musical através de observação participante, entrevistas, gravações de áudio e vídeo. Caso o desenvolver da pesquisa evidenciar necessário, também poderão ser utilizados questionários. Tais abordagens tem como objetivo identificar e compreender os processos sociais inerentes à Livre Improvisação, no contexto atual, sob a perspectiva etnomusicológica.

Caracterizado pela intensificação do presente, a não adequação a estilos e a construção interativa, a Livre Improvisação, um fazer musical contemporâneo, colaborativo, descentralizador e até mesmo transgressor, vem nos últimos anos ganhando relevância como campo de pesquisa. Se no passado, a busca por elucidação das particularidades das mais diversas manifestações musicais se dava primordialmente com foco no resultado destes processos, percebe-se atualmente a possibilidade de outro protagonismo. Com subsídio dos fundamentos teóricos da Etnomusicologia, mais precisamente através do método etnográfico, ambiciona-se investigar esta forma de improvisação dando especial ênfase aos aspectos humanos e sociais comuns a este fazer musical. Acredita-se na ocorrência de outros grupos em outras partes do país, no entanto nos limitaremos a investigar a atuação de improvisadores dos grupos Coletivo Improvisado, vinculado a UNICAMP (Campinas-SP) e Orquestra Errante, sediada na USP (São Paulo-SP). Após uma aproximação negociada e autorizada pretende-se uma investigação holística para além dos sons

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

## Página 8 - Situação do Parecer



Continuação do Parecer: 2.151.386

-Lembramos que segundo a Resolução 466/2012 , item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

-O pesquisador deve manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período de 5 anos após o término da pesquisa.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_936776.pdf	10/06/2017 17:39:09		Aceito
Outros	AutorizacaoRC.pdf	10/06/2017 13:09:22	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito
Outros	AtestadoMatricula.pdf	09/06/2017 17:51:16	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito
Outros	AutorizacaoM.pdf	09/06/2017 10:13:45	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCL esclarecido101.pdf	09/06/2017 10:12:06	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoDetalhadoCassio_CEP11.pdf	09/06/2017 10:11:14	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito
Folha de Rosto	Folharosto.pdf	07/06/2017 18:24:54	CASSIO ANTONIO MOREIRA	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

CAMPINAS, 03 de Julho de 2017

Assinado por:  
Renata Maria dos Santos Celeghini  
(Coordenador)

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887  
UF: SP Município: CAMPINAS  
Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br

## 3. Autorização para coleta de dados na Orquestra Errante

Autorização para Coleta de Dados

Eu, **Rogério Luiz Moraes Costa**, responsável pelo grupo de Livre Improvisação “**Orquestra Errante**”, sediada no Departamento de Música da ECA / USP, na Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Butantã, São Paulo - SP, 05508-020, declaro estar ciente dos requisitos da Resolução CNS/MS 466/12 e suas complementares e declaro que tenho conhecimento dos procedimentos/instrumentos aos quais os participantes da presente pesquisa serão submetidos. Assim sendo, autorizo a coleta de dados para o projeto de pesquisa intitulado “**Livre Improvisação: Um Estudo Etnográfico Sobre a Música Que Não Se Repete**”, sob responsabilidade do pesquisador **Cassio Antônio Moreira**, após a aprovação do referido projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa.



---

Assinatura

Data: 09/06/2017



## 4. Autorização para coleta de dados no Coletivo Improvisado

Autorização para Coleta de Dados

Eu, **Manuel Silveira Falleiros**, responsável pelo grupo de Livre Improvisação “**Coletivo Improvisado**”, sediado na Escola Livre de Música da Unicamp, rua João Pandiá Calógeras s/n - Cidade Universitária - Campinas - São Paulo/SP Cep: 13083-870, declaro estar ciente dos requisitos da Resolução CNS/MS 466/12 e suas complementares e declaro que tenho conhecimento dos procedimentos/instrumentos aos quais os participantes da presente pesquisa serão submetidos. Assim sendo, autorizo a coleta de dados para o projeto de pesquisa intitulado “**Livre Improvisação: Um Estudo Etnográfico Sobre a Música Que Não Se Repete**”, sob responsabilidade do pesquisador **Cassio Antônio Moreira**, após a aprovação do referido projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa.



---

Assinatura

Data: 01/06/2017

## 5. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) - Exemplo:

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

#### LIVRE IMPROVISACÃO: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO SOBRE A MÚSICA QUE NÃO SE REPETE.

Pesquisador responsável: Cassio Antônio Moreira

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### Justificativa e objetivos:

A Livre Improvisação, um fazer musical criativo e contemporâneo, tem gradativamente se estabelecido como importante campo de pesquisa na área de música. Por sua vez, a Etnomusicologia se apresenta como ciência que aborda o fazer musical de maneira mais abrangente, contemplando também aspectos não musicais, como por exemplo, a interatividade social. Assim sendo, esta pesquisa tem por objetivo principal identificar e compreender os processos sociais presentes no contexto da Livre Improvisação sob o olhar etnomusicológico. De modo mais específico, pretende-se investigar o que acontece quando se pratica a Livre Improvisação: quais são as circunstâncias, quem são as pessoas, que valores cultivam e como se dá a interatividade entre elas.

#### Procedimentos:

Além de continuar atuando em seu grupo de Livre Improvisação normalmente, sem que haja alteração de local, horário ou data já estabelecidos por seu coordenador; participando do estudo você está sendo convidado a:

- Participar das atividades a serem gravadas em vídeo.
- Participar das atividades musicais a serem gravadas em áudio
- Participar de entrevistas semiestruturadas (quase diálogos) com questões relativas a sua atuação no grupo de Livre Improvisação. Estima-se um tempo mínimo de 10 minutos para esta atividade, porém este tempo poderá variar de acordo com seu interesse em participar.
- Ser objeto de observação e de observação-participante por parte do pesquisador.
- Em caso de necessidade de complementação de dados, poderá lhe ser solicitado responder a um curto questionário.

Os dados coletados ficarão sob responsabilidade do pesquisador, armazenados em sigilo e segurança, por tempo indeterminado, nos computadores da Escola Livre de Música da Unicamp, situada na rua João Pandiá Calógeras, s/n - Cidade Universitária, Campinas - SP, telefone: (19) 3521-7673, sede dos experimentos, que se compromete veementemente com sua utilização única e exclusivamente para os fins desta pesquisa.

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**Desconfortos e riscos:**

Considerando a natureza musical da pesquisa e amistosidade dos contextos de Livre Improvisação, assim como o compromisso do pesquisador em não gerar instabilidades no ambiente da pesquisa, se atendo única e exclusivamente a abordagens imprescindíveis para a investigação, antevemos como pouco provável a possibilidade de desconforto que envolva os integrantes do estudo. Tendo em vista a realização da observação em estabelecimento educacional já frequentado e familiar aos partícipes, considerando ainda que o local se situa em instituições eticamente estabelecidas e consolidadas como a Unicamp (Campinas-SP) e a USP (São Paulo-SP), acreditamos que a pesquisa não ofereça riscos previsíveis aos participantes. Ainda assim, caso o voluntário se sinta desconfortável ou sob a impressão de algum risco de danos a sua integridade física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural ou espiritual, poderá imediatamente interromper sua participação na pesquisa sem que haja qualquer tipo de impedimento ou penalização.

**Benefícios:**

Entendemos que os participantes além de não estarem expostos a possíveis e/ou previsíveis desconfortos, risco ou danos, de fato, aqueles que se dispuserem a cooperar, prestarão estimada contribuição para a pesquisa acadêmica nas áreas da Livre Improvisação e Etnomusicologia. Acreditamos ainda que os participantes poderão se beneficiar e enriquecer intelectualmente com o acesso aos procedimentos investigativos e seus resultados, que, eventualmente, poderão contribuir ou inspirar suas próprias pesquisas ou atuações musicais. Salientamos também que os resultados dos estudos, uma vez concluídos, estarão a disposição dos participantes.

**Sigilo e privacidade:**

Você tem a garantia de que sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores caso assim desejar e manifestar. No entanto, considerando que a pesquisa tem caráter musical e artístico, e que a divulgação de sua identidade lhe possa ser interessante, lhe será assegurado também este direito. Assim sendo, na divulgação dos resultados desse estudo, seu nome poderá ou não ser citado, caso haja esta necessidade e principalmente quando houver sua autorização:

- Permito que meu nome seja revelado.  
 Não permito que meu nome seja revelado.

**Ressarcimento e indenização:**

O estudo será feito durante a rotina do participante, que continuara atuando em seu grupo de Livre Improvisação normalmente, sem que haja alteração de local, horário ou data já estabelecidos por seu coordenador. Considerando não haver necessidade de deslocamento específico para a pesquisa, assim como outras alterações na rotina do pesquisado que supunham custos, não estão previstos ressarcimentos. Em caso de possíveis intenções indenizatórias, estas serão regidas pelas instâncias jurídicas pertinentes e vigentes.

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador:

Cassio Antônio Moreira, rua \_\_\_\_\_;  
Campinas- SP; telefone \_\_\_\_\_; e-mail: \_\_\_\_\_

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: \_\_\_\_\_

Contato telefônico: \_\_\_\_\_

e-mail (opcional): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_