

Interação e Liberdade: estratégias e roteiros para clownprovisar sonoramente.

MIGUEL D. ANTAR¹

ECA – USP – NUCLEO DE PESQUISAS EM SONOLOGIA – miguel.antar@usp.br

Neste artigo apresentamos algumas reflexões sobre a interação e liberdade no contexto da livre improvisação musical, na forma de resumo dos estudos sobre processos de criação musical que realizamos durante o mestrado. Nossa pesquisa alia teoria e prática a respeito da interação no contexto da livre improvisação a partir de conexões entre essa prática musical e o comportamento performático do clown. Entendemos que a aproximação entre essas duas atividades permite refletir sobre uma postura de ação criativa que promova a interação nos contextos musicais de liberdade, caos e criação coletiva em tempo real.

1 - Liberdade e jogo

A livre improvisação musical pode ser pensada como uma atividade lúdica na esteira da fruição física, psicológica e estética do trabalho com os sons. Ao igual que o/a artesão/sã descobre formas enquanto manuseia, mexe, joga, brinca, trabalha com a argila, assim também músicos e musicistas trabalham os sons no processo lúdico e interativo da livre improvisação, (des)fazendo suas formas no devir da performance. De maneira similar, o clown se apoia no jogo da espontaneidade e da incerteza, construindo sua performance a partir de um olhar próprio, onde o erro e o fracasso tornam-se materiais maleáveis de criação.

Na livre improvisação os/as músicos/musicistas interagem a partir da livre utilização de todo e qualquer som, num processo que parte “do pressuposto de que tudo é impermanente e que as formas são aspectos provisórios de agenciamentos viabilizados por conexões imprevistas e rizomáticas” (COSTA, 2007, p.143). Nesse contexto, o/a músico/musicista improvisador/a precisa exercitar um alto grau de reflexo, intuição e resposta musical num raciocínio que deve ser imediato. Em outras palavras, o/a performer de livre improvisação deve conectar-se com os/as demais participantes para juntos construir e sustentarem um fluxo sonoro no instante presente. Isso demanda um estado de atenção e sensibilidade ampliadas, essenciais para uma “desenvoltura improvisada”, a qual encontramos também nas artes cênicas, na lógica clownesca. Nesse sentido, o *estado clown* é o estado ampliado de atenção e concentração que propicia a interação imediata com o ambiente. Uma postura de interação que decorre de um estado de atenção, prontidão e brincadeira, auxiliando o clown a reagir aos estímulos que lhe são dados, no momento presente.

Uma das aproximações entre os processos de criação e interação recorrente na livre improvisação musical e na atividade clownesca decorre da perspectiva de que as duas práticas se apoiam na criação pela improvisação e na confiança em executar uma ação, apesar das condições de insegurança, ao mesmo tempo em que almejam comunicação num ambiente de muita entropia³. Nas duas práticas, os/as participantes não estão presos (em maior ou menor grau) a uma estrutura

¹ Pesquisador com o apoio da FAPESP (processo 2014/24026-1).

² Na livre improvisação os estímulos sonoros são muitos e as conexões que se estabelecem pelo som entre os/as participantes são múltiplas. Para o pesquisador Rogério Costa (2003), o modelo rizomático de pensamento, conforme formulado por Deleuze e Guattari, se aproxima muito às formas de conexão na livre improvisação. “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (DELEUZE e GUATTARI apud COSTA, 2003, p.72).

³ A entropia é uma grandeza da termodinâmica que mede a desordem das partículas de um sistema físico. Quanto maior for a desordem de um sistema, maior será a sua entropia. A imagem do gelo derretendo até virar um copo d’água é um bom exemplo de aumento de entropia. No livro *Performance como linguagem* (2013), o pesquisador Renato Cohen sugere a utilização do conceito nas artes. “O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e também a maiores graus de liberdade nas artes” (COHEN, 2013, p.39). Aplicado à livre improvisação, podemos pensar nos “rostos biográficos” (COSTA, 2003) e “knowledge base” (COSTA; SCHAUB, 2013) individuais dos/as músicos/musicistas que, “desfazendo-se” de seus “moldes históricos”, transformam essa experiência acumulada em elementos soltos (livres), passíveis de (re)criar formas musicais por meio da interação entre os/as participantes.

(mapa, roteiro) que garanta a organicidade (causa-efeito; coerência linear) das ações. Ou seja, as performances podem ter uma estrutura básica, porém os/as performers têm a liberdade de seguir ou não essa estrutura. A interação envolve uma relação entre os corpos e o espaço que se apoia integralmente na presença dos/as performers e na materialidade das ações/gestos/sons que produzem.

O clown transgrede e burla a lógica social, expondo um outro sistema de referências que provém do corpo e se expressa na ação. Como indica a pesquisadora Ana Pilchowski (2008), em sua performance, o clown apresenta “um novo olhar diante do acontecimento, em busca da solução e da criação, e com a percepção de que o erro poder ser algo bom, que pode render frutos” (PILCHOWSKI, 2008, p.15). Para isso, o clown “acredita plenamente em tudo que executa em cena, por mais absurda ou ridícula que seja a ação que está efetuando” (PILCHOWSKI, 2008, p.32). Assim também, na livre improvisação, o/a músico/musicista precisa exercitar a confiança em suas ações independente do “perigo” de expor suas fraquezas, pois nesse contexto não existe parâmetro específico para julgar uma ação sonora como errada, dado o pressuposto de liberdade de ação que essa prática carrega. De forma similar ao clown, o/a músico/musicista precisa exercitar a atenção para o/a outro/a, pois a consistência da performance de livre improvisação musical depende a interação entre os/as participantes. Ou seja, os comportamentos artísticos performáticos que se fundamentam na liberdade de ação e no pressuposto de criação colaborativa estão atrelados a posturas de interação que fomentem um estado corporal propício ao desempenho em tempo real, à percepção do espaço, de si próprio e do/a outro/a.

Na livre improvisação musical, a criação colaborativa pode ser pensada como uma espécie de jogo sonoro livre, onde não se impõe uma meta e tampouco se espera por um/a vencedor/a. O jogo acontece pela livre vontade de criar e compartilhar um momento musical em grupo. Para o pesquisador Manuel Falleiros (2012, p.20) as instruções desse jogo seriam o conjunto de procedimentos que permitem o aparecimento de comportamentos imprevisíveis e que fornecem caminhos com múltiplas soluções de fugas. Em outras palavras, não se tem um caminho correto, mais sim várias possibilidades de sustentação do jogo.

Jogar o jogo é o que se verifica no fluxo mantido pelo motor de alternância entre a confluência para uma solução de fuga, aparente apenas no momento presente; e a revelação destes mesmos comportamentos, imprevisíveis, quando pelo dispor de resoluções frente aos escapismos.

O discernimento sobre o momento de aplicação da solução de fuga diante do comportamento imprevisto é o que garante a superação momentânea de uma condição que se apresenta, e que mantém o jogo “jogável” entre o grupo (FALLEIROS, 2012, p.20).

Como indica o pesquisador Rogério Costa (2003, 2016), na perspectiva da livre improvisação como um jogo musical, o foco da criação colaborativa em tempo real é a imersão no processo, alimentando-o e estimulando-o, ou seja, *jogar o jogo*, no sentido da fruição estética que se aprecia pelo motor de criação que se alimenta dessa prática. Nas palavras de Costa (2003), “o jogo ideal [onde todas as jogadas são possíveis] e a livre improvisação são como a realidade do próprio pensamento (...) Parece que o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizam regras” (COSTA, 2003, p.41). Alimentar o motor da criação significa promover (des)conexões entre elementos sonoros e incentivar a manutenção da potência sonora. Assim, na plataforma de jogo que a livre improvisação propõe,

todas as jogadas são possíveis, pois cada lance inventa suas regras. Sem a intenção de dividir o acaso em um número de jogadas distintas, o conjunto de jogadas afirma todo o aceso e o ramifica em cada jogada. No jogo ideal, portanto, as jogadas não são numericamente distintas. Elas têm qualidades distintas, todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno (COSTA, 2016, p.28).

Por sua vez, no universo do clown não cabem jogadas destinadas a garantir o sucesso da empreitada. Como indica a pesquisadora Ana Wuo (2009) “a experiência do clown indica que o ator deve jogar o jogo da verdade, e mais: ele deverá ser ele mesmo. Quanto mais sua fraqueza for exposta, mais engraçado será” (WUO, 2009, p.58). Partindo dessa perspectiva, observamos que, de forma semelhante, a postura aberta do/a livre improvisador/a não garantem o sucesso das empreitadas, pois elas não acontecem em favor da reiteração de um acordo prévio, mas surgem da interação entre resoluções e escapismos. Ser “ele/a mesmo/a”, significa assumir a liberdade do jogo

sem regras e imergir no processo criativo, e isso acontece na medida em que a intenção da jogada está baseada na escuta e colaboração para com os/as demais a partir das características próprias como instrumentista e das vontades particulares, sem necessidade de recorrer a jogadas “testadas e selecionadas” para garantir ser “bem-sucedido”. Em outras palavras, na livre improvisação não há espaço para algum tipo de jogo da representação (no sentido de tentar ocupar o lugar de um/a outro/a improvisador/a “reconhecido”, por enunciações e frases que remetem àquele instrumentista – por exemplo, copiar frases de Charlie Parker). Na livre improvisação o/a músico/musicista deve ser ele/a mesmo/a: quanto mais aberto e sem barreiras ele/a se apresentar (ou seja, em relação livre e direta com os sons; em pronunciada atenção à cada evento sonoro; em postura de atenção, prontidão e brincadeira sem espaço para autojulgamentos) mais interativo ele/a se mostrará.

A liberdade do clown não pode ser uma liberdade que exclui o outro, pois a ferramenta que ele utiliza para avaliar suas empreitadas é o riso do público. Por meio do riso, o público indica até “aonde é que esse *clown* pode chegar (...) A plateia ensina ao *clown* se o que ele está fazendo está funcionando” (WUO, 2009, p.61 – grifo no original). Se o clown nega ouvir os/as demais, nega também a possibilidade de comunicação. O riso oferece a referência da comunicação que se instaura nesse ambiente, onde a linguagem comum é abalada e novos afetos são criados e recriados a cada momento. De modo diverso, na improvisação musical a relação entre os/as participantes não se dirige ao riso do/a colega ou do público. Os afetos são percebidos nas relações sonoras que se estabelecem dentro do acordo implícito de fazer música juntos. No caso da livre improvisação, esse acordo implica a emancipação do som, a liberdade das individualidades e o compromisso de construir a forma musical no devir da performance, de maneira colaborativa/distribuída. As ações entre os/as músicos/musicistas correspondem mais à “uma ética de colaboração e interação, do que às características específicas de uma sintaxe musical” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3 – tradução nossa⁴).

A livre improvisação se sustenta na concretude do presente e no investimento das relações que ativa, pois a escuta e atenção no momento presente é condição para o processo, potencializando a interação. Trata-se de uma ideia de fruição estética que se ancora no processo lúdico e interativo que a prática propõe a partir da livre utilização do som.

2 – Interação e processo

Nos contextos musicais em que a performance é ação criadora definitiva em tempo imediato, o comportamento musical dos indivíduos e do coletivo manifesta sonoramente as transações interpessoais e seus limites (COOK, 2007). A ênfase no processo, no *como se faz*, em detrimento do resultado, também dialoga com o modo de criação na livre improvisação musical e no clowning. Assim como acontece na atividade clownesca, o corpo do/a músico/musicista está entregue integralmente à performance, expondo seus pensamentos musicais em tempo real. Como performance, a livre improvisação opera em base na presença física do/a performer e seus enunciados sonoros.

Mesmo numa performance à distância, onde os/as músicos/musicistas se relacionam através da internet, a presença virtual do/a performer, transmitido em tempo real pela internet, também contém traços de fisicalidade na medida em que o/a performer está necessariamente operando com o seu corpo e em conexão com os/as demais performers via rede. Nesse caso existe uma diferença entre as duas práticas. A livre improvisação atenta à criação de um fluxo sonoro que em última instância depende da conexão auditiva. Por sua vez, o clown precisa comunicar sua criação pela corporeidade em cena.

O processo interno da livre improvisação diz respeito à elaboração de um fluxo sonoro colaborativo que emerge da livre operação com os sons. O resultado sonoro em si não é o foco da livre improvisação. O foco é a manutenção da potência da interação, da conversa e do jogo sonoro. O

⁴ No original: *ethic of collaboration and interaction than with specific traits of a musical syntax* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3).

processo. A sustentação do fluxo sonoro da performance. O modo de interação que faz com que aquilo soe desse jeito, ou seja, o *como se faz*.

Na medida em que o/a músico/musicista assume para si a liberdade de ignorar quaisquer convenções musicais e se engaja num processo de criação colaborativo e instável, que depende mais da interação entre os/as participantes do que de regras de elaboração, ele está operando num modo de criação muito semelhante ao do clown. Como aponta Pilchowski (2008), “destituindo-se a limitação constituída pelo medo do julgamento do outro ou da autocrítica exagerada, o clown encontra-se apto para quebrar regras e automatismos” (PILCHOWSKI, 2008, p.22). No clowning, as conexões estabelecidas no momento presente entre as próprias empreitadas, as do/a colega de cena, as conexões com o público e com o espaço, “continuam a influenciar e modificar a ação do clown da mesma forma que sua ação modifica a todo instante essas relações” (PILCHOWSKI, 2008, p.31), o que resulta semelhante ao processo interativo da livre improvisação musical. Nesse sentido, podemos pensar esse processo dinâmico como uma espécie de conversa que acontece entre os/as participantes e que se desenvolve de maneira livre, não hierárquica e não determinista. Como indica Costa (2016),

trata-se de um agenciamento complexo e diversificado, uma rede de relacionamentos ou uma cartografia que é desenhada a várias mãos dentro de um plano. Num processo dessa natureza, o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize (COSTA, 2016, p.29).

A consistência do processo colaborativo se percebe

na medida em que a ação e a intervenção e cada um dos participantes se torna uma força significativa no tecido geral da conversa, estabelecendo trocar, influenciando, sofrendo e causando transformações nesse tecido. O grau de interação entre os conversadores é a medida do sucesso da conversa (COSTA, 2016, p.29).

O clown, por meio do treinamento, ganha segurança para agir em contextos onde não se tem previsibilidade a respeito do que pode ou não acontecer. Uma situação muito próxima a que os/as músicos/musicistas de livre improvisação estão submetidos. No caso do clown, para se comunicar com o público do jeito “patético, ridículo e ingênuo” característico dessa personagem, o/a performer precisa descobrir seu próprio clown pessoal⁵, e também descobrir “como expor suas características clownescas” (WUO, 2009, p.57).

A pesquisadora Juliana Dorneles (2003) indica que o clown precisa “explorar a lógica físico-corpórea (pensar com o corpo)” (DORNELES, 2003, p.48), num treinamento que possibilita o controle e a intencionalidade de suas ações, mesmo que, na cena, elas pareçam ações atrapalhadas e grotescas. O/A aspirante a clown precisa do treinamento psicológico que o/a coloque em confronto consigo mesmo e com os aspectos primários de seu ridículo. Nessa etapa acontece a “quebra de ego” na medida que o/a performer enfrenta seu “ego e seu domínio sobre o que ele acredita sobre si mesmo, sobre seu corpo e sobre sua performance” (DORNELES, 2003, p.49). Nesse momento do treinamento do clown, o/a diretor/a e o grupo de colegas devem ajudar o/a performer a canalizar sua exposição para o cômico, para aquilo que é engraçado numa “tentativa de afirmação convicta de algo já em ruínas; e não ao sentimento de fracasso pelo confronto com a falência da proteção autossustentada” (DORNELES, 2003, p.49). Se o clown acredita em tudo que faz, por mais ridículo que seja, isso é consequência de uma tomada de liberdade e confiança que incorporou no treinamento, e assim ele fica livre para provocar o riso. Como já comentamos acima, na livre improvisação, obviamente, não se procura pelo riso do/a colega nem do público, mas sim o afeto que a livre comunicação sonora promove pela interação entre as “vozes”. Contudo, de forma similar ao clown, quanto mais experiência acumulada no ambiente da livre criação, maior será a

⁵ A pesquisadora Ana Wuo (2009) indica que cada pessoa deve encontrar seu próprio clown, pois é a partir da exposição das suas próprias fraquezas e ridículo que o clown latente em cada um/a emerge e se comunica. É essencial descobrir esse clown pessoal e deixá-lo transparecer no corpo, caso contrário o/a performer estará somente “atuando” como um clown, sem “ser” clown. O clown emerge na autenticidade das fraquezas pessoais, e isso cria empatia com o público. “É a situação humana que ele [o público] quer presente, e isso que faz o público rir, porque se identifica” (WUO, 2009, p.60).

intencionalidade do/a instrumentista em suas ações, o que possibilita maior consistência do processo interativo.

Para garantir a desenvoltura da improvisação e a proposição de apostas sem muita garantia, o clown depende de um treinamento anterior, de uma técnica. Para realizar suas proezas às avessas, o/a performer deve ter completo domínio dos exercícios que são tomados como objetos da paródia. Nesse sentido, o pesquisador Fernando Bolognesi (2003) indica que para acionar a paródia “havia a necessidade de o *clown* dominar a montaria, a ginástica, a doma de animais etc. Assim, para saltar ou equilibrar-se o *clown* deveria, antes de mais nada, ser um acrobata” (BOLOGNESI, 2003, p.70 – grifo no original). Em outras palavras, para realizar uma performance “às avessas”, o clown precisa primeiramente ter um bom domínio dos exercícios objetos de paródia, para assim desenvolver uma relação inusitada e extrair dessa situação suas potencialidades cômicas.

Também de modo semelhante ao que acontece no treinamento do clown, o grupo de músicos/musicistas de livre improvisação deve acolher e canalizar as ações de cada um/a para suas potencialidades, no caso, sonoras. O estudo do instrumento, seja ele tradicional ou não (luteria experimental), está ligado com apurar uma técnica pessoal de controle sobre ele. Como indicam Costa e Schaub (2013), para o/a músico/musicista de livre improvisação é importante adquirir conhecimento (*knowledge base*) das possibilidades de expressão em termos de som. “Suas qualidades acústicas em todos seus parâmetros (...) a partir da prática: escutando-o, produzindo-o, manipulando-o, transformando-o e combinando-o (com outros sons) na sua prática instrumental” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.6 – tradução nossa⁶).

Em relação ao caráter grupal do processo criativo da livre improvisação, é importante aprender a propor e a responder as proposições dos/as outros/as. Para direcionar as ações à criação colaborativa, os/as performers devem atentar a um equilíbrio entre o desenvolvimento das suas próprias ideias musicais e o desenvolvimento do fluxo sonoro gerado pelo encontro com as demais ideias musicais. Trata-se do autocontrole que permite diferenciar a proposição e a imposição de ideias. A pesquisadora Mariana Muniz (2015) indica que as ideias preconcebidas que se impõem acabam bloqueando a improvisação, pois não emergem como resultado do círculo de possibilidades. Entretanto, uma ideia “espontânea ou surgida da própria situação abre várias possibilidades, inspirando a todos e desenvolvendo o prazer do jogo” (MUNIZ, 2015, p.172). A partir disso, Muniz (2015) indica duas posturas opostas de interação para performers cênicos: aceitar ou rechaçar ideias.

Dizer “não” a uma proposta surgida na ação degenera a improvisação em uma discussão que a impede de avançar. O “não” bloqueia o outro ator, além de frustrar o público que deseja ver as propostas desenvolvidas. O “sim”, por sua vez, representa a aceitação do que já existe em cena, dá confiança ao coletivo e abre portas a novas ideias. Aceitar as ofertas dos outros significa também estar aberto a uma escuta ativa e apostar em uma cooperação na construção das improvisações (...), sem o “sim” nenhuma ação é possível e, para aceitar, é preciso o treinamento de uma escuta total, estar atento ao outro, ao espaço e ao público e não deixar que nada do que surja passe pela improvisação sem modificá-la (MUNIZ, 2015, p.173).

Aplicado à livre improvisação, o dizer “sim” a eventos que emergem da interação do grupo demanda uma escuta total, numa postura de atenção e concentração que propiciem essa percepção ampliada. Ao mesmo tempo, o grupo - como um organismo vivo e interconectado -, precisa encontrar o equilíbrio que permita, além de abraçar, desenvolver as ideias que surgem do coletivo. Se o grupo for muito flexível e a toda hora surgirem novas ideias e se, para todas elas, o grupo reage com “sim”, não haverá tempo necessário para desenvolver as potencialidades sonoras de cada ideia. Por outro lado, se o grupo for fechado demais e não aceitar novas proposições no devir da performance, frustram-se as possibilidades do inusitado. Contudo, quanto maior a experiência dos/as performers, maiores as chances de “aprimorar a percepção e o jogo entre flexibilidade e rigidez diante das inúmeras possibilidades de conexão em cada tema” (PILCHOWSKI, 2008, p.41).

⁶No original: *its acoustic qualities in all of its parameters (...) by listening to it, producing it, manipulating it, transforming it and combining it (with others sounds) from his/her instrumental practice* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.6).

3 – Roteiros e estruturas para *clownprovisar*

No circo moderno, o espetáculo circense introduz a apresentação de paródias dos próprios espetáculos. Quase sempre a intervenção dos clowns tinha como estopim de referência a exibição artística que a antecedia. Em certa medida as performances clownescas eram reprises dos números “sérios”, “mas tal motivo é logo abandonado e a comicidade se direciona para os palhaços em si mesmos, ou seja, para a suas inaptidões” (BOLOGNESI, 2003, p.108). Nesse sentido, as gags⁷, comuns na atividade clownesca, funcionam como uma espécie de “repertório base”, sobre o qual se pode improvisar livremente. Elas partem de números circenses exploram o riso a partir do deslocamento do foco de ação. Frequentemente o motivo inicial é abandonado e um novo elemento surge em seu lugar.

No universo do clown, a maioria das gags mais “tradicionais” são atualizações modernas e, em parte, reinventadas pelos/as performers. Desde as reprises que têm por objeto de paródia o circo e seu espetáculo, até as entradas e números que extrapolam o universo da lona, os “roteiros” não são estruturas fixas, pois a liberdade de ação que o clown assume para si promove inúmeras variações para cada performance. Como indica Bolognesi (2003), a partir de um estopim calculado (um roteiro) outras alternativas de ação são exploradas pela interação e improvisação distanciando-se do “plano” original. De forma similar ao/a livre improvisador/a, o clown é autor e intérprete das suas performances “embora se apoie em roteiros de cena, quando não em textos mais elaborados. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária. Ela se exerce em outro registro, exatamente o do corpo” (BOLOGNESI, 2003, p.159). Tanto na livre improvisação como no clowning, os/as performers podem partir de um “mapa combinado” e explorar a interação a partir disso. Para os clowns, “no decorrer da ação despontam motivos inesperados para a sátira, motivos estes que terminam prevalecendo na jocosidade dos cômicos” (BOLOGNESI, 2003, p.117). Para os/as músicos/musicistas, destacam-se “ganchos” para a conversa sonora. Em ambos casos, os/as participantes têm a liberdade de desenvolver o fluxo da performance segundo as direções que emergem do coletivo.

Considerando que na livre improvisação musical o processo de criação se ancora na interação entre os/as participantes por meio de uma postura acentuada de atenção e prontidão, numa escuta atenta do/a outro/a, propomos roteiros de ações que acionem processos interativos a partir de performances clownescas. Nesse sentido, os roteiros elaborados foram explorados pelo grupo laboratório vinculado à nossa pesquisa, a Orquestra Errante⁸. Durante a pesquisa, observamos que é possível atingir estruturas que sugiram certa direcionalidade à performance ao mesmo tempo em que elas se mantem abertas e móveis na relação entre os/as performers.

Os roteiros sugeridos não se configuram como estruturas fixas e aonde sua realização “ideal” seja um objetivo. Ao invés disso, nossa proposta é que os roteiros funcionem como uma espécie de estopim do fluxo sonoro, e que a sua efetivação se dê mediante a negociação entre os/as músicos/musicistas. Em outras palavras, o foco continua sendo o processo – as relações que se estabelecem dentro do grupo. A modo de exemplo citamos um dos roteiros propostos à Orquestra Errante: O espelho. De maneira similar às demais propostas sugeridas ao grupo, a ideia inicial do roteiro parte de uma performance de clowns.

A gag do espelho é uma das performances que apresenta mais variações. Sua “estrutura original” está diluída nas inúmeras versões inventadas no universo clownesco. Para apresentar a ideia à Orquestra Errante, selecionamos algumas versões em vídeo, que funcionam como exemplo

⁷ As gags podem ser pequenas entradas, na forma de uma comédia curta, contendo início e desfecho. Também são chamadas de sketch. Uma performance de clowns pode conter várias gags.

⁸ A Orquestra Errante é um grupo de improvisação musical ligado ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP (NuSom/USP). Fundada e coordenada pelo pesquisador Rogério Costa, a orquestra é formada por músicos e musicistas com as mais variadas formações. O grupo funciona como um laboratório para experimentações práticas e reflexões teóricas sobre a improvisação contemporânea. A cada encontro, os/as participantes têm a possibilidade de desenvolver propostas que dialogam com as suas respectivas pesquisas sobre improvisação. Elas são exploradas pelo grupo, que trata de desenvolver a proposta, e inclui também conversas logo após as experimentações, com vistas a discuti-las e problematiza-las.

para entender o roteiro. Talvez o registro em vídeo⁹ mais antigo do mote da “quebra do espelho” é a interpretada pelo grupo de artistas Marx Brothers, numa cena do filme *Duck Soup* de 1933. Em versões anteriores, como do ator Charley Chase¹⁰ no filme *Sittin’ Pretty* de 1924, ou do próprio Chaplin¹¹ no filme *The Floorwalker* de 1912, a quebra do espelho ainda não aparece. Também no âmbito do teatro temos observado variações dessa gag em diversas apresentações ao vivo. Ademais, existem vários registros de apresentações de teatro em vídeo na internet, dentre os quais destacamos a versão da Cia. Zahir Circo¹² e a versão do Circus Roncalli¹³. Com base nas diferentes versões que observamos, elaboramos uma espécie de “resumo básico” da gag e a apresentamos a Orquestra Errante:

Dois clowns entram em cena onde se encontra um espelho. Enquanto um se distrai com a plateia, o outro palhaço quebra o espelho sem querer (geralmente é o Augusto que quebra o espelho). Para não ser culpado, Augusto simula ser o reflexo do outro. No início Branco cai no jogo e não se dá conta do que acontece. Mas logo suspeita e, disfarçadamente, começa a testar a reação do Augusto. Aos poucos os movimentos se desencontram. Branco não só testa a reação do Augusto como intercala os movimentos com pequenos “tapas” no Augusto. Os gestos crescem em agressividade: espirros de água, fumaça no rosto, dedo no olho, socos e chutes etc... Augusto reage à altura. A performance acaba em briga geral com a chegada de uma policial que retira os clowns da cena.

Após narrar esse quadro de ações à Orquestra Errante, passamos a explorar sua transposição para o ambiente da livre improvisação musical. Nos primeiros encontros em que trabalhamos essa proposta, não apresentamos uma estrutura explícita para o grupo. Mas, observando a dificuldade para transpor a ideia para o universo sonoro, optamos por sugerir um roteiro de ações em que todos participam: dois/duas performers como protagonistas (dupla de clowns) e o restante do grupo como “público”, podendo reagir sonoramente durante a performance. Na dupla de clowns não se define previamente quem será o “Branco” e quem o “Augusto” – quem quebrar primeiro o espelho vira “Augusto”. Dessa maneira, elaboramos o seguinte roteiro:

- *Todos/as estão em cena (público + dupla de clowns). Antes de iniciar se faz silêncio por 10 seg.*
- *A performance inicia com uma textura sonora em tempo liso sem crescer na dinâmica (ruído da plateia). Se cria uma textura homogênea, onde todas as vozes ocupam o mesmo espaço, mantendo um volume sonoro baixo.*
- *A textura homogênea se mantém por 1 minuto aproximadamente até que um dos clowns faz um claro gesto que se destaca do grupo: quebra o espelho (Estabelece-se Branco e Augusto). Augusto “se esconde” na textura. Branco assume a liderança e começa um desenvolvimento próprio (se olha no espelho).*
- *Para não ser culpado, Augusto simula ser o reflexo do/a outro/a músico/musicista. O Branco lidera a improvisação. No princípio, sem fazer mudanças bruscas, trabalha movimentos estendidos no tempo. Existem silêncios. Repete alguns gestos. Faz novos movimentos. Augusto é a sombra do Branco. Enquanto isso o público assiste a cena (a textura vem-se desenvolvendo ainda na sua característica “estaticidade”).*

⁹ O vídeo se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=VKTT-sy0aLg> (último acesso em agosto 2016).

¹⁰ O vídeo se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=d4VdIZLiRec> (último acesso em agosto 2016).

¹¹ A cena se observa a partir do minuto 11, no youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=KHI5p_LNu3w (último acesso em agosto 2016).

¹² A performance se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3fj-RSnS3A> (último acesso em agosto 2016).

¹³ A performance se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=-o3QkGdcWcU> (último acesso em agosto 2016).

Eventualmente existem reações entre o público. (Duração 1 minuto aproximadamente).

- *Aos poucos Branco sugere ações mais rápidas e testa a reação do Augusto. Inicia-se um trabalho de alternância e dependência. Se explora a reação do “reflexo como espelho” – Augusto não quer errar e ser descoberto, porém cada vez é mais difícil seguir o Branco (duração entre 1 a 2 minutos, dependendo do tempo que Augusto demora para começar a errar).*
- *A partir do momento em que Augusto deixa de ser reflexo e sua interação parece mais um eco do Branco, a interação se projeta em ações cada vez mais fortes e agressivas, como se estivessem brigando.*
- *A performance acaba quando um/a terceiro/a (o/a policial: alguém da plateia) toca mais alto que os clowns e dispersa a briga (ação curta e pontual).*

Passamos a explorar a proposta com a Orquestra Errante. As duplas de “clowns” foram escolhidas pelos/as participantes a cada encontro. Entre cada duo, o grupo parou para conversar, tirar dúvidas e dar sugestões. De maneira geral, as primeiras execuções dos duos foram muito curtas e o roteiro de ações ainda não tinha ficado claro para todos/as. Por exemplo, os clowns (duo de pianistas¹⁴) começaram a se “perseguir” antes mesmo de quebrar o espelho. Na seguinte tentativa¹⁵ da mesma dupla, o “barulho do público” foi muito alto desde o início, e não deu para perceber claramente qual dos clowns tinha “quebrado o espelho”. Em outra dupla de clowns (duo de saxofone e clarineta¹⁶), aquele que ficou como clown Branco após a quebra o espelho pelo Augusto já iniciava essa seção com gestos sonoros muito rápidos e intensos, não dando tempo para o/a colega “brincar” de espelho.

A “quebra do espelho” também foi discutida. Se a transposição dessa ideia para o universo musical ficar muito vaga, há chances dos/as performers se confundirem ao interpretar errado uma ação do/a colega. Em outras palavras, contrastar uma ação sonora é uma quebra de direcionamento possível na livre improvisação, porém, se no fluxo sonoro prevalecem sons com alta intensidade, a “quebra do espelho” mediante um som de baixo volume não ressoará para o grupo de forma que todos/as tenham clareza do fato. Assim, a “quebra” pelo contraste deve atentar à um evento sonoro que se destaque do grupo, o que aconteça de forma mais clara se o/a performer que “quebrar o espelho” fizer um som alto e pontual.

Outro ponto que destacamos é que o jogo de imitação entre os clowns acontece somente depois da “quebra do espelho” e de instaurar-se a dupla Branco x Augusto. A proposta é que, depois que Augusto “quebrou o espelho”, ele/a procure “esconder-se” na textura sonora do grupo, até o Branco começar a “se olhar no espelho”. A partir desse momento Augusto procura ser o reflexo do Branco, na tentativa de disfarçar o espelho quebrado. A relação que se estabelece entre os clowns nesta proposta aciona conexão de dependência entre os/as performers “protagonistas” pois o jogo do espelho estimula o treinamento de ações e reações cúmplices. Nesse sentido, a proposta também é um estímulo para “treinar nossa mente para que reaja, ou rebote, a esses estímulos com a mesma velocidade que reage o nosso corpo” (MUNIZ, 2015, p.176).

Trabalhamos esse roteiro com a Orquestra Errante durante algumas semanas. No decorrer dos encontros conseguimos superar o problema do entendimento da proposta. As eventuais duplas de clowns que se formaram durante esses encontros conseguiram transpor a gag “O espelho” para o ambiente da livre improvisação musical. Dos registros desses encontros selecionamos como

¹⁴ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/11-o-espelho-orquestra-errante>

¹⁵ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/12-o-espelho-orquestra-errante>

¹⁶ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/13-o-espelho-orquestra-errante>

exemplos as performances da dupla formada por duo de pianistas¹⁷, a dupla formada por dois saxofones¹⁸, e a dupla formada por duo de saxofone e contrabaixo¹⁹.

Sugerimos que o roteiro de ações proposto como tentativa de transpor a ideia da gag “O espelho” ao ambiente da livre improvisação, seja explorado (e recriado) em outros grupos de improvisação. Nesse sentido, todos os roteiros elaborados e detalhados no relatório de pesquisa *O clownprovisadorlivre* (2016), podem ser explorados e recriados por outros grupos. Como mencionamos anteriormente, as estruturas não são fixas, podendo cada grupo propor suas próprias versões de cada proposta.

4 – Considerações finais

No decorrer da pesquisa observamos que a interação não possui medida exata nem pode ser quantificada de forma binária – tem interação ou não tem interação – pois a interação está na relação entre os/as interlocutores e suas subjetividades. Partindo do pressuposto da ênfase no momento presente, instante a instante, observamos que a interação pode concentrar-se ou dispersar-se gradualmente. Assumimos também que em todas as performances de livre improvisação coexistem momentos de maior interação e momentos de titubeio: de “busca” e “procura” por algum “assunto interessante” para “conversar”.

Um ponto de destaque nesse sentido, é que quanto mais pessoas participam de uma seção de livre improvisação, maior o nível de dificuldade para todos/as se ouvirem e ouvirem os/as demais. Como indica a pesquisadora Mariana Muniz (2015), com cada performer que se some ao jogo, “subimos um nível de dificuldade, pois há mais um ‘infinito particular’ que incide sobre as potencialidades latentes da cena” (MUNIZ, 2015, p.177). Assim, para construir um fluxo sonoro que “ecoe” as direções do roteiro proposto, se faz necessário que os/as participantes deixem o mais claro possível suas intervenções dentro das possibilidades que colaborem para a efetivação da proposta. Aqui não esquecemos que a liberdade inerente à prática da livre improvisação pode ser entendida como a irrelevância de estruturas pré-definidas, porém, cabe lembrar que também se trata de uma prática que atenta à criação colaborativa e no caso dos roteiros propostos, sugere-se explorar as potencialidades de interação que o roteiro propõe.

Observamos que a interferência entre as empreitadas de cada participante destaca características do trabalho grupal, necessárias para criação colaborativa. Nesse sentido, a pesquisadora Nitza Tenenblat (2015), indica que o trabalho em coletivo tem duas características marcantes: a proposicionalidade e a flexibilidade.

Proposicionalidade ou propositividade refere-se à característica dos membros de propor ideias, ações ou possibilidades criativas ao coletivo. Essa característica exige que cada membro tenha ciência do que quer criar/propor e, além disso, seja minimamente capaz de articulá-lo ao coletivo (...) a proposicionalidade é fundamental, pois é por meio dela que cada indivíduo é representado no coletivo (...) O outro lado da moeda da proposicionalidade é a flexibilidade (...) É preciso haver flexibilidade suficiente para abarcar as múltiplas perspectivas e diferenças dentro do coletivo. Caso contrário não há coletivo, mas sim um conjunto de individualidades (TENENBLAT, 2015, p.2).

A dinâmica da criação em grupo requer um espaço de troca e flexibilidade que se nutre das proposições dos/as participantes. Partindo de uma reflexão sobre o papel do/a diretor/a no processo de criação em coletivo, Tenenblat (2015) diferencia *direção* de *direcionalidade*. Enquanto a direção tem um caráter centralizador, a direcionalidade permite a flutuação e somatórias de lideranças temporárias. Transpondo a discussão para a perspectiva da livre improvisação musical, entendemos que os roteiros e estruturas para *clownprovisar* permitiriam que as performances adotem direções alternadas, consequência direta da criação colaborativa entre os/as

¹⁷ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/14-o-espelho-orquestra-errante>

¹⁸ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/15-o-espelho-orquestra-errante>

¹⁹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/16-o-espelho-orquestra-errante>

músicos/musicistas. Para o pesquisador Antônio Araújo (2009), na criação colaborativa “pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência e independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade” (ARAÚJO, 2009, p.51).

A livre improvisação, de maneira específica, pode ser entendida como uma socialização do fazer musical, um processo interativo onde não existem hierarquias, somente vontade de criação “por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores” (COSTA, 2003, p.13). A partir dos roteiros explorados pela Orquestra Errante, descobrimos estratégias de ação que funcionam em ambas práticas performáticas (a livre improvisação e o clowning), e exploramos por maiores pontos de contato entre os/as músicos/musicistas, logrando atingir mais momentos de conexão intencional no grupo. Esses exercícios e roteiros foram detalhados e relatados na dissertação *O clownprovisadorlivre* (2016), e podem ser explorados e recriados por outros grupos de improvisadores, levando em consideração as permeabilidades entre a livre improvisação musical e o clowning, as quais também são apresentadas nesse relatório de pesquisa.

Referências

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Revista Olhares** – Revista da Escola Superior de Artes Celia Helena, nº1, 2009.

BOLOGNESI, Mario. **Palhaços**. Editora UNESP, São Paulo, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Perspectiva, São Paulo, 2013.

COOK, Nicholas. Mudando o Objeto Musical: Abordagens para a análise da performance. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Ano 1, n. 1, julho/setembro de 2007.

COSTA, Rogerio. **O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Livre Improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. In. FERRAZ, Silvio. **Notas Atos Gestos**. p. 143-178. Rio de Janeiro, 2007.

_____. **Música Errante**. Perspectiva, Fapesp, 2016.

COSTA, R.; SCHAUB, S. Expanding the concepts of Knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Natal, Rio Grande do Norte, 2013.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FALLEIROS, Manuel. **Palavras sem discurso: Estratégias criativas na Livre Improvisação**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MUNIZ, Mariana de Lima. **Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2015.

PILCHOWSKI, Ana Cristina. **O papel da interatividade/crise na comunicação e criação em sistemas complexos – a ótica do clown**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

TENENBLAT, Nitza. Direção e Direcionalidade na criação em coletivo. **Revista do LUME** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – nº7, agosto – UNICAMP, 2015.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do Clown. **Revista Integração**. Ano XV, Nº56, p.57-62, Jan/Fev/Mar, São Paulo, 2009.