



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

O clownprovisadorlivre

Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical

Miguel Eduardo Díaz Antar

São Paulo 2016



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

O clownprovisadorlivre

Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical

Miguel Eduardo Díaz Antar

Dissertação apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

São Paulo 2016

[Versão corrigida]

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Díaz Antar, Miguel Eduardo

O clownprovisadorlivre: Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical / Miguel Eduardo Díaz Antar. -- São Paulo: M. E. Díaz Antar, 2016.
141 p.: il. + 2 CDs.

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

Orientador: Rogério Luiz Moraes Costa
Bibliografia

1. Livre Improvisação 2. Clown 3. Interação 4. Criação Colaborativa 5. Orquestra Errante I. Moraes Costa, Rogério Luiz II. Título.

CDD 21.ed. - 780

MIGUEL EDUARDO DÍAZ ANTAR

O clownprovisadorlivre

Um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música – Área de concentração: Processos de Criação Musical.

Aprovado em: 02/12/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: Rogério Luiz Moraes Costa

Instituição: ECA - USP

Profa. Dra.: Elisabete Vitória Dorgam Martins

Instituição: ECA - USP

Prof. Dr.: Manuel Silveira Falleiros

Instituição: UNICAMP

AGRADECIMENTOS

A Dios.

À Yonara, pelo amor e companheirismo incondicionais.

A mis padres, Miguel y Betty, por el ejemplo de vida que guía mis pasos.

Ao professor Rogério Costa, pela amizade e orientação.

À professora Bete Dorgam e ao professor Manu Falleiros, por aceitarem o convite e pelas contribuições ao trabalho.

À querida Orquestra Errante, por transformar minha experiência musical.

Aos amigxs do NuSom e da Sonora, por fomentar a discussão e produção de música experimental.

Aos professores e professoras, amigos e amigas, pelas vivências que enriquecem minha vida.

À FAPESP (processo 2014/24026-1), pelo apoio a esta pesquisa.

Com muito carinho e honra, agradeço a todos e todas.

Para mis padres,

Miguel y Betty.

RESUMO

Esta pesquisa trata da interação no contexto da livre improvisação a partir de conexões entre essa prática musical e o comportamento performático do clown. No decorrer dos estudos procuramos por estratégias de interação que fomentem ações intencionadas à criação colaborativa. Descobrimos permeabilidades entre o modo de interação musical do/a livre improvisador/a e o modo de interação performática do clown. Dessas conexões depreendemos reflexões sobre interação e performance. Também elaboramos exercícios para explorar essas questões no contexto da livre improvisação por meio do trabalho com parâmetros específicos, restrições pontuais e roteiros de eventos. Os exercícios foram realizados pelo grupo laboratório vinculado à nossa pesquisa, a Orquestra Errante. Assim, no decorrer dos encontros e mediante o trabalho realizado, exploramos estratégias de interação entre os/as músicos/musicistas, além de apresentamos performances que foram realizadas pelo grupo dentro e fora da Universidade de São Paulo. Para expor nossa argumentação a respeito da interação, nos apropriamos das experiências realizadas pelo grupo, acionando relatos de alguns ensaios e apresentações. Nesse sentido, todos os encontros da Orquestra Errante foram registrados em áudio e parte desse material foi editado e se encontra nos CDs anexos.

Palavras-chave: Livre improvisação, Clown, Interação, Criação colaborativa, Orquestra Errante.

ABSTRACT

This research deals with the interaction in the context of free improvisation according to connections between this musical practice and the performative behavior of the clown. In the course of the studies we looked for interaction strategies that encouraged actions of collaborative creation. We discovered permeabilities between the musical interaction mode of the free improviser and the performative interaction mode of the clown. From these connections, we could infer reflections on interaction and performance. We also elaborated exercises to explore these issues in the context of free improvisation by working with specific parameters, transient restrictions and event scripts. The exercises were carried out by the laboratory group linked to our research, the “Orquestra Errante”. Thus, during the meetings and by means of the work done, we explored interaction strategies among the musicians, besides holding performances inside and outside the University of São Paulo. To expose our argumentation on the interaction, we assumed the experiments conducted by the group, applying the reports of some rehearsals and performances. In this sense, all meetings of “Orquestra Errante” were recorded in audio and some of this material has been edited and is available in the CDs attached.

Keywords: Free Improvisation, Clown, Interaction, Collaborative creation, Orquestra Errante.

ÍNDICE

Introdução.....	p.13
Capítulo I – Permeabilidades entre o clowning e a livre improvisação.	
1.1 – Clown ou palhaço?.....	p.17
1.2 – O estado clown.....	p.20
1.3 – O corpo e a interação performática.....	p.23
1.3.1 Interação entre fisicalidade e resposta sonora.	p.27
1.4 – A interação no Aqui e Agora.....	p.31
1.4.1 Vontade de criação no momento presente.....	p.36
1.5 – O ridículo e a liberdade.....	p.40
1.5.1 Agenciamento de materiais.....	p.47
1.5.2 Transcendendo as linguagens.....	p.52
1.6 – Forma e conteúdo (experiências com partituras gráficas).....	p.56
1.7 – Liberdade e dependência.....	p.61
1.7.1 A dupla Branco x Augusto.....	p.63
1.7.2 Dupla transgressora.....	p.66
1.8 – Improvisação e risco.....	p.67
1.9 – Anterioridade decisiva.....	p.75
Capítulo II – Exercícios Interativos inspirados em clowns	
2.1 – Ficar no problema.....	p.79
2.2 – Permutações.....	p.88
2.3 – O espelho.....	p.94
2.4 – O cardume e os clowns.....	p.100
2.5 – Roda de salsa e Jogo de lideranças.....	p.107
Capítulo III - Performances decorrentes da pesquisa	
3.1 – Devir (para <i>live coding</i> e orquestra fantasma).....	p.111
3.2 – Jo’a.....	p.114
3.3 – TransPosições.....	p.119
3.3.1 Entre o centro e a periferia.....	p.125
Considerações finais.....	p.128
Referências bibliográficas.....	p.132
Apêndice A: Músicos e musicistas da Orquestra Errante.....	p.138

LISTA DE EXEMPLOS DE ÁUDIOS

CD 1

- Faixa 1 – [Saturação \(Mário del Nunzio\) – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 2 – [Livre Espontânea – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 3 – [Miniatura enquanto Mariana desprepara o piano – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 4 – [Ñan Urkuman, O caminho do vulcão \(Jonathan Andrade\) – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 5 – [Floops – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 6 – [Ficar no problema, duo piano e guitarra – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 7 – [Ficar no problema, duo saxofone e piano – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 8 – [Meditação – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 9 – [Permutações, duo voz e guitarra – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 10 – [Permutações, duo clarinete e trombone – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 11 – [O espelho, duo de piano – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 12 – [O espelho, duo de piano – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 13 – [O espelho, duo saxofone e clarinete – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 14 – [O espelho, duo de saxofones – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 15 – [O espelho, duo de piano – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 16 – [O espelho, duo saxofone e contrabaixo – Orquestra Errante.](#)

CD 2

- Faixa 1 – [O cardume e os clowns \(1º tentativa\) – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 2 – [Montar o cardume + Augusto – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 3 – [O cardume e os clowns – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 4 – [O cardume e os clowns \(completo\) – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 5 – [Roda de salsa – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 6 – [Jojo das lideranças – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 7 – [Jo'a – Sergio Abdalla, Davi Donato e Orquestra Errante.](#)
- Faixa 8 – [Ficar no problema \(para Jo'a\), duo piano e contrabaixo – Orquestra Errante.](#)
- Faixa 9 – [Permutações \(para Jo'a\), duo piano e flautas andinas – Orquestra Errante.](#)

Faixa 10 – [Livre \(para Jo'a\), duo saxofone e trombone – Orquestra Errante.](#)

Faixa 11 – [Improvisação livre – Orquestra Errante.](#)

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Orquestra Errante em uma performance *Net-Concert* entre São Paulo e Belfast (2012).

Imagem 2 – O clown Jango Edwards no Milano Clown Festival 2012, em Milão, Itália.

Imagem 3 – Partitura da peça *Ñan Urkuman*. Estrutura: três sistemas, cada uma com três seções (Jonathan Andrade, 2014).

Imagem 4 – Gráfico espectral corresponde à performance de *Ñan Urkuman* pela Orquestra Errante - USP.

Imagem 5 – Gráfico espectral correspondente à performance de *Ñan Urkuman* pelo Coletivo Improvisado - UNICAMP.

Imagem 6 – Os clowns Footit e Chocolat.

Imagem 7 – Performance do exercício clownesco “Ficar no problema”.

Imagem 8 – Performance do exercício clownesco “Permutações”.

Imagem 9 – Performance clownesca “O espelho”.

Imagem 10 – Gráfico das conexões correspondentes à performance *Devir (para live coding e orquestra fantasma)*.

Imagem 11 – Performance *Devir (para live coding e orquestra fantasma)* no evento Música? 10, realizado no IME/USP em dezembro de 2014.

Imagem 12 – Mapa gráfico apresentado à Orquestra Errante durante o processo de preparação da performance *TransPosições*.

Imagem 13 – Mapa da performance *TransPosições* – Momento 1 - Início da performance

Imagem 14 – Mapa da performance *TransPosições* – Momento 2 - Deslocamento em direção ao centro

Imagem 15 – Mapa da performance *TransPosições* – Momento 3 – Círculo central

Imagem 16 – Mapa da performance *TransPosições* – Momento 4 – o círculo central se desfaz e todos voltam a se deslocar em direção à periferia.

Imagem 17 – Mapa da performance *TransPosições* – Momento 5 – Fim da performance

Imagem 18 – Orquestra Errante na performance *TransPosições* durante o Festival Bigorna 2016.

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa versa sobre a interação musical sob a premissa de improvisação livre e contemporânea, observando comportamentos performáticos que se fundamentam na liberdade de ação e no pressuposto de criação colaborativa. A partir de conexões entre a livre improvisação e o comportamento performático do clown, refletimos sobre o modo de interação propício à criação em grupo, no ambiente de liberdade que a improvisação musical contemporânea oferece. Trata-se de uma pesquisa que alia teoria e prática, pois as reflexões acionadas durante a pesquisa se complementam com propostas práticas que foram realizadas por um grupo laboratório de improvisação musical. Também elaboramos performances que se valeram dos materiais desenvolvidos durante a pesquisa e que foram apresentadas pelo mesmo grupo dentro e fora da universidade.

No contexto acadêmico, nossa pesquisa se insere no campo da Sonologia. O pesquisador Fernando Iazzetta (2014) indica que a Sonologia mantém um parentesco com o campo de estudos denominado *Sound Studies*, que aparece no meio acadêmico por volta dos anos 1970 e 1980 na *Universiteit Utrecht* e no *Koninklijk Conservatorium Den Haag*, ambos na Holanda. Enquanto os *Sound Studies* tendiam a estudar o som num sentido que transcende a música, o campo da Sonologia, no início, esteve voltada para aspectos mais tecnicistas da produção musical. “No Brasil a Sonologia adotou uma posição intermediária, abarcando tanto o estudo crítico, analítico e reflexivo a respeito das práticas sonoras, quanto se envolvendo com os aspectos criativos dessas práticas” (IAZZETTA, 2014, p.1).

O campo da Sonologia opera na interface entre disciplinas, linguagens e áreas de investigação. Nesse campo, o som funciona como elemento catalizador a partir do qual criam-se relações de espalhamento com outras áreas de pesquisa. Assim, o objeto de estudo da Sonologia “não é apenas o som, mas o som em relação a algo: sua natureza acústica, sua potencialidade estética, suas marcas e resquícios históricos etc.” (IAZZETTA, 2014, p.2). Em nossa pesquisa, o estudo da interação sonora ocorre em

contato com diversas pesquisas a respeito do clown, oriundas tanto da área da psicologia como da área de artes cênicas.

Assumimos para nosso trabalho a ideia de pesquisa e criação artística dentro desse marco, no qual a “prática se desenvolve dentro de um quadro conceitual de apoio, mas reciprocamente provê dados de volta para a matriz de pensamento sobre a pesquisa artística” (COESSENS apud IAZZETTA, 2014, p.4).

Nossa abordagem se fundamenta principalmente nos trabalhos dos pesquisadores Rogério Costa (2003) e Manuel Falleiros (2012) a respeito da livre improvisação musical, nos trabalhos sobre a atividade clownesca das pesquisadoras Juliana Dorneles (2003), Ana Cristina Pilchowski (2008) e Ana Wuo (2009), e no trabalho sobre improvisação nas artes cênicas da pesquisadora Mariana Muniz (2015). De forma a complementar nossa argumentação, também acionamos outras referências de estudos a respeito dessas duas atividades performativas, a livre improvisação e o clowning.

Das permeabilidades entre o modo de interação musical do/a livre improvisador/a e o modo de interação performática do clown que observamos durante o trabalho, depreendemos exercícios práticos e propostas de performances que foram realizadas por um grupo laboratório vinculado ao Departamento de Música da USP, a Orquestra Errante.

A Orquestra Errante¹ 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 problematizá-las.

¹ A Orquestra Errante desenvolve atividades de forma regular desde sua fundação em 2009, tendo participado em diversos festivais e concertos, além de realizar publicações acadêmicas. Mais informações sobre o grupo e sua produção podem ser consultadas no site do NuSom: <http://www2.eca.usp.br/nusom/OE#overlay-context=%25230E>

Dado que a Orquestra Errante funciona como um lugar de experiências práticas, temos por hábito registrar em áudio a maioria dos encontros e apresentações. O acervo de áudio fica à disposição dos/as participantes para complementar suas respectivas pesquisas. As gravações auxiliam na análise do processo, que é o foco da pesquisa performática neste contexto de improvisação. Trata-se de uma abordagem da perspectiva performática tendo em consideração a concretude do registro sonoro², somada às circunstâncias e especificidades em que ocorre a interação.

Nicholas Cook (2007) escreve sobre a análise de performances musicais por meio de gravações, considerando os registros como documentos passíveis de serem estudados. Para o autor, as “gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são, e tão em falta de interpretações historicamente e tecnicamente fundamentadas” (COOK, 2007, p.10), para as quais, devem-se levar em consideração as particularidades tecnológicas do registro e suas circunstâncias. Os registros podem auxiliar a pesquisa, desde que ponderadas as condições de cada situação.

Neste trabalho reunimos registros sonoros de performances realizadas pela Orquestra Errante e as apresentamos como exemplos em nossa argumentação. Além do registro do áudio da performance em si, também registramos o processo de montagem das performances, ou seja, o detalhamento da proposta inicial, as discussões posteriores e troca de opiniões/comentários dos/as participantes. Com base nessas informações realizamos as reflexões sobre o processo interativo entre os/as músicos/musicistas da Orquestra Errante.

Considerando a perspectiva acionada por Cook (2007), observamos que 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. Deste modo procuramos refletir sobre as ações sonoras entre os/as participantes do grupo, junto aos pressupostos da livre improvisação e os desdobramentos que surgem das permeabilidades entre essa prática

² No artigo *Mudando o objeto musical: abordagens para análise da performance* (2007), Nicholas Cook propõe observar o fenômeno a partir dos “documentos históricos das transações interpessoais” que ocorrem durante o ato da performance. Nas palavras do autor: “a base desta abordagem é aquela na qual você ‘afina’ a sua audição à performance individual [e coletiva], trazendo-a para o enfoque o mais aguçado possível, ou melhor dito, como se você ajustasse um microscópio” (COOK, 2007, p.27).

musical e o clowning. Entendemos que a aproximação entre essas duas atividades permite refletir sobre a postura de ação conveniente à interação nos contextos musicais de liberdade, caos e criação coletiva em tempo real.

O trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro deles procuramos aprofundar as relações entre o comportamento performático do clown e o modo de interação musical do/a livre improvisador/a. Descobrimos e detalhamos permeabilidades entre as duas práticas artísticas e refletimos sobre as conexões e diferenças entre elas, procurando extrair ferramentas estratégicas para a interação colaborativa. A relação do corpo na performance; o estado de atenção e prontidão acentuadas; a irrelevância do erro e a liberdade de afrontar o ridículo são alguns dos pontos que acionamos neste capítulo.

No segundo capítulo descrevemos exercícios de interação que foram realizados pela Orquestra Errante, os quais em sua maioria foram inspirados em performances clownescas. Refletimos sobre a transposição dessas performances para o universo sonoro. Descrevemos o processo interativo acionado pelas propostas e procuramos elaborar um resumo do exercício em forma de roteiro de eventos, de modo a que funcionem como guia para que outros grupos de improvisadores também possam explorá-los.

No terceiro capítulo relatamos as performances decorrentes da pesquisa. Elas foram desenvolvidas em relação às estratégias interativas exploradas durante os exercícios com a Orquestra Errante. Nesse sentido, os exercícios não têm por objetivo a composição de performances, contudo, na prática, muitas das questões discutidas e das estratégias interativas exploradas pela Orquestra Errante, alimentaram a concepção de performances que foram apresentadas pelo grupo em concertos dentro e fora da universidade.

Os CDs anexos contém os áudios dos exemplos que selecionamos entre as performances realizadas pela Orquestra Errante. No CD 1 estão as faixas 1 a 16, e no CD 2 as faixas 17 a 27.

CAPÍTULO 1 – PERMEABILIDADES ENTRE O CLOWNING E A LIVRE IMPROVISACÃO

A improvisação é efetivada numa ação, processo, devir. As pesquisas a respeito da livre improvisação indicam que nessa prática – strictu sensu – a elaboração e manipulação do material sonoro ocorre sem uma análise prévia e possível revisão. Os músicos e as 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 rizomáticas³” (COSTA, 2007, p.143).

De modo específico, quando a performance não se condiciona às limitações de modelos⁴ externos, o fluxo da performance está atrelado quase tão somente à interação entre os/as participantes. O devir da improvisação não está condicionado por uma estrutura prévia que garanta sua organicidade. 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 construírem 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.

1.1 – Clown ou palhaço?

Antes de estabelecer as possíveis conexões entre as duas práticas, entendemos

³ Na livre improvisação os estímulos sonoros são muitos e as conexões que se estabelecem pelo som entre os/as participantes são múltiplas. O pesquisador Rogério Costa (2003) indica que 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).

⁴ De maneira geral, os modelos externos de improvisação proporcionam “pontos de referências” ligados a alguma tradição musical específica. Os modelos podem ser construções teóricas, convenções formais, características estilísticas etc., e dependem do contexto cultural em que se encontram. Na prática da livre improvisação, os modelos são irrelevantes na medida em que “it is a kind of musical practices that does not rely on pre-established systems (grammars, languages and styles)” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3) – é um tipo de prática musical que não conta com um sistema pré-estabelecido (gramáticas, linguagens e estilos).

necessário abordar a questão da nomenclatura que utilizamos em nossa argumentação. Com isso, introduzimos os pressupostos da atividade clownesca que abordamos adiante.

Clown é uma palavra inglesa que se traduz por palhaço. A origem da palavra em inglês remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo, alguém desajeitado e grosseiro. Segundo Alice de Castro (2005), a palavra clown também tem ligação com as palavras de origem latina *colonus* e *clod*, “que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da [palavra] portuguesa colono” (CASTRO, 2005, p.51). Por sua vez a palavra palhaço deriva do italiano *paglia* que significa palha, material que era utilizado antigamente para revestir colchões.

Embora as origens etimológicas das palavras clown e palhaço sejam diferentes, elas se referem igualmente ao performer cômico que se comporta de maneira excêntrica, explorando uma certa estupidez espontânea em suas ações por meio de “uma forma dinâmica de atuar baseada em técnicas aguçadas e improvisações inspiradas” (TOWSEN apud DORNELES, 2003, p.18). Ao longo da história, a personagem do rústico vai se desenvolvendo e transformando sua atuação em algo risível, com linguajar cheio de hipérboles, próximo aos *Dottores* da *Commedia dell’arte* e os charlatões de feira. “Entre 1580 e 1590, a qualificação da personagem passa de **um** clown para **o** clown. Agora ele é um tipo de características bem definidas” (CASTRO, 2005, p.51 – grifo no original).

Na Europa renascentista, companhias de atores/atrizes e músicos/musicistas concorriam pelos privilégios de reis e nobres. Todos buscavam um mecenas e protetor. Os grupos “não oficiais” nas feiras das cidades tornam-se aos poucos um perigo para as companhias estabelecidas. Após intensa disputa, em 1680, a *Commedie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Como resposta, os teatros populares inventam novas formas de expressão - paulatinamente criam estratégias para burlar as regras que vão surgindo.

Os espetáculos não podem ser feitos em atos? Surgem as peças de cenas curtas. É proibido dialogar? Inventam o monólogo. Criam cenas em que um personagem fala e o outro responde de fora de cena. Criam também a genial estratégia de escrever as falas em cartazes e é o público que faz a leitura aos gritos. A necessidade havia criado o teatro de participação popular (...). Como costuma acontecer em todos os

tempos com os inúmeros tipos de censura, as proibições acabam servindo de incentivo à criatividade (CASTRO, 2005, p.40).

Nesse período de transição, o clown também ganhou espaço nas companhias equestres, geralmente reproduzindo às avessas certos números circenses de montaria. O espetáculo equestre é baseado na disciplina militar e na valorização da destreza. O perigo das proezas deixava a plateia muito tensa e, como o espetáculo tinha duração de 3 a 4 horas, era preciso quebrar essa tensão e provocar um momento de relaxamento do público entre as fortes emoções que iam se sucedendo. É nesse momento que surge o protótipo do clown de circo.

Durante o período em que foi proibido o uso da palavra em cena, muitos artistas exploraram a gestualidade física criando novas possibilidades de expressão. Com indicação de Mário Bolognesi (2003), essa junção de técnicas, com a apropriação da pantomima, foi decisiva para a construção do clown moderno. “As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança” (BOLOGNESI, 2003, p.63). A tradição italiana aproximou-se dos clowns ingleses, resultando numa “sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense” (BOLOGNESI, 2003, p.63 – grifo no original).

A partir de 1864, com a retomada oficial da liberdade de diálogo em cena, os clowns puderam novamente explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco:

Essa apropriação [da palavra] procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). Nesse momento, em torno dos anos de 1870 e 1880, a comédia serviu de motivação à criação dos clowns. Assim, a arte do palhaço pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente (BOLOGNESI, 2003, p.71).

Aos poucos, a dupla de clowns foi se consolidando como personagens importantes até passarem a ser obrigatória nas peças cômicas, tendo como principais características “a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação” (BOURGY apud BOLOGNESI, 2003, p.63).

Entendemos desse modo que as duas palavras, clown e palhaço, se confundem em suas essências cômicas. Porém, em português, o termo palhaço pode ser visto como uma

ofensa, enquanto o clown se refere apenas ao personagem cômico do circo, da rua ou do teatro. Assim, em nossa pesquisa optamos por utilizar a palavra clown.

1.2 – O estado clown

Nossa pesquisa propõe conexões entre os processos de criação e interação recorrentes na livre improvisação musical e na atividade clownesca. Uma das aproximações 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 entropia⁵. Nas duas práticas, os/as participantes não estão presos (em maior ou menor grau) a uma estrutura (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 baseia sua performance na espontaneidade e na improvisação, podendo inclusive afastar-se do roteiro ao qual se referencia⁶ na performance, colocando-se numa situação de confiança que incorpora o fracasso como algo natural. Ao mesmo tempo, o clown se coloca numa postura de intensa concentração, procurando o momento oportuno para suas piadas e proezas.

O estado ampliado de atenção que propicia a interação imediata com o mundo exterior é denominado *estado clown*. É uma espécie de postura que o performer aprende a

⁵ 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), 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 na criação” (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” dos seus “moldes históricos”, transformam essa experiência acumulada em elementos soltos que criam novas formas musicais por meio da interação entre os/as participantes.

⁶ No circo moderno, o espetáculo circense introduz a apresentação de paródias dos próprios espetáculos. Quase sempre a intervenção dos clowns tinha por 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 as inaptidões” (BOLOGNESI, 2003, p.108).

acessar. Como aponta a pesquisadora Juliana Dorneles (2003, p.48), “o clown latente em cada um aparece mais facilmente quando se proporcionam situações – como brincadeiras, improvisações”, que formam parte do treinamento do/a aspirante a clown, e onde ele/a “fica à vontade para deixar tanto o seu grotesco e ridículo quanto sua fragilidade fluírem em cena” (DORNELES, 2003, p.48). Com o tempo, esse estado se torna permanente na execução do trabalho do performer cômico. Para a pesquisadora Ana Pilchowski (2008), é nesse estado de atenção, prontidão e brincadeira que o clown consegue reagir aos estímulos que lhe são dados sem ceder espaço ao “julgamento de suas ideias e ações e ao medo de errar, por isso acaba sendo muito criativo e encontrando soluções inesperadas para os problemas com que se defronta” (PILCHOWSKI, 2008, p.26).

Assim, por meio do treinamento, o clown 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/as.

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 o/a músico/musicista precisa exercitar a confiança em suas ações independente do “perigo” de expor suas fraquezas, pois no contexto da livre improvisação 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 outro, pois a livre improvisação musical depende da interação entre os/as participantes.

O clown se apoia numa técnica apurada, mas não procura uma exibição técnica-performática virtuosística, e se o for, se aproxima mais de uma exibição técnica-performática ao avesso. Em seu treinamento, o clown “propõe uma lógica que amplia o contato com a interatividade/crise, focando elementos como o problema, a instabilidade, a incerteza e o erro” (PILCHOWSKI, 2008, p.68). Assim, assumindo a incerteza e a instabilidade como naturais, o clown faz delas material de criação. Esse é um modo de operar que pode facilitar a interação entre os/as músicos/musicistas na medida em que cada participante compreende que sua energia pode simplesmente estar focada na construção de um fluxo sonoro colaborativo – onde, em tese, cabe todo

tipo de material sonoro – em vez de gastar energia em uma etapa anterior, que seria o julgamento de suas ideias. O/a músico/musicista precisa concentrar suas ações na interação com os demais colegas, instante a instante, não se preocupando em realizar uma exibição técnica-performática, mas procurando o contato com os/as demais músicos/musicistas na construção de uma performance que resulta pela colaboração de todos/as os/as participantes. O que pode sim aparentar uma exibição virtuosística, mas ao avesso, na medida em que a criação do fluxo sonoro se dá pela interação entre todos os sons possíveis e inopinados – singulares, surpreendentes e inesperados –, em vez de se calcar na afirmação de uma estrutura comum pré-estabelecida.

Por outro lado, o estado ampliado de atenção e prontidão do clown não só se manifesta na interação com os/as colegas e público durante a performance. O treinamento e a experiência do clown propiciam ao performer agilidade física e mental, que pode manifestar-se tanto no palco como fora dele. Um exemplo interessante disso encontra-se no relato de Alice de Castro no livro *O Elogio da Bobagem* (2005), sobre mulheres que exerciam o ofício de bobo da corte – uma personagem que precede o clown moderno. Castro (2005, p.34-35) relata:

A mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luiz XIII, que detestava os graciosos e bufões, mas mantinha-os porque respeitava a tradição.

Antiga cantineira do exército, Mathurine vestia-se como um soldado e dizem que sabia brigar como o mais valente deles. Sua linguagem era a de um carroceiro, mas parece que essa era justamente sua graça – uma mulher de modos repugnantes, que falava tudo o que os outros pensavam mais não tinham coragem de expressar. Privava da intimidade de Henrique IV e estava com ele à mesa quando, em 27 de dezembro de 1594, há uma tentativa de assassinato contra o rei. Arma-se uma grande confusão e, por um momento, o rei chega a pensar que foi a boba quem lhe agrediu, quebrando-lhe um dente – o que bem demonstra a delicadeza da donzela... **Mas, entre todos os presentes, é Mathurine, a boba, quem tem a presença de espírito de fechar a porta, impedindo que o assassino escape** (CASTRO, 2005, p.34-35 – grifo nosso).

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. De modo semelhante, a interação entre os/as músicos/musicistas na livre improvisação, pode valer-se de mais pontos de contato se os/as participantes adotarem uma postura semelhante ao do estado clown.

1.3 – O corpo e a interação performativa

A pluralidade do conceito de performance abarca atividades esportivas e recreativas, a criação artística, as situações de trabalho e até situações cotidianas como cozinhar, andar de bicicleta ou socializar. Segundo Jorge Glusberg (2013), a palavra performance “entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *performance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar” (GLUSBERG, 2013, p.73 – grifo no original). Podemos associar ao termo ideias como desempenho, rendimento e até apresentações de música, dança, circo ou teatro. Buscando acessar algo de essencial no termo, Paul Zumthor (2007) indica que na “noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2007, p.41). Em todos os casos observamos que o conceito se caracteriza pela realização de atos em situações definidas.

Nas propostas artísticas em que a criação e execução acontecem ao mesmo tempo, a ênfase no processo, no *como se faz*, ilumina a importância das dimensões físicas, corporais e emocionais dos gestos. 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. Esse *modus operandi* de criação artística é encontrado na performance do clown e do/a livre improvisador/a. Procurar essa postura de interação é refletir também sobre o corpo do/a performer e suas ações.

Na medida em que ocorre a multiplicação de propostas artísticas que exploram a performance como linguagem, o interesse acadêmico sobre esse conceito se intensifica. Como aponta a pesquisadora Wânia Storolli (2012, p.39), na atualidade se observa uma “pluralidade de estudos, que se dedicam à questão da performance e da presença e atuação do corpo nas manifestações artísticas”, promovendo pesquisas que se direcionam à “constituição de teorias que visam dar conta dos aspectos relacionados à performatividade” (STOROLLI, 2012, p.39). Examinar os comportamentos do corpo em performances artísticas desloca a reflexão para “o processo da própria performance e não para seu resultado” (STOROLLI, 2012, p.39). Assim, para observarmos a interação no contexto da livre improvisação e traçarmos paralelos com a postura de interação do clown, levamos em consideração a gestualidade física do/a performer, ainda que a

prática da livre improvisação esteja focada principalmente no som.

No caso do clown, ele transgredir o senso comum e provoca o riso do público expondo a fraqueza do ser humano em seu próprio corpo. Como indica Bolognesi (2003), o corpo do/a performer é a base da interpretação cômica improvisada. “Aquele corpo cômico, exuberante em sua exterioridade excêntrica, revelou, ao mesmo tempo, a grandeza da personagem-palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p.162).

Para se comunicar com o público do jeito “patético, ridículo e ingênuo” característico dessa personagem, o/a performer precisa descobrir seu próprio clown pessoal⁷, e também descobrir “como expor suas características clownescas” (WUO, 2009, p.57) em seu corpo. Assim, o clown aprende a criar situações que enfatizam e valorizam suas características próprias, prendendo a atenção do público. Essas situações apontam “à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem um lugar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para a improvisação e que tem nas reações da plateia seu necessário impulso” (BOLOGNESI, 2003, p.70).

A ênfase no processo, no *como se faz*, em detrimento do resultado, também dialoga com o modo de criação da livre improvisação. Como performance, ela opera com base na presença física do/a performer e seus enunciados sonoros. Os sons emitidos por aquele músico/musicista, naquele momento e lugar, alimentam o fluxo a partir do encontro com os sons dos/as outros/as participantes. Assim, como acontece na atividade clownesca, o corpo do/a músico/musicista está entregue integralmente à performance, expondo seus pensamentos musicais em tempo real.

O agenciamento de enunciados (a concatenação de eventos sonoros) e suas estratégias dizem respeito ao processo interno da performance de improvisação musical, ou seja, ao modo de construção e sustentação do fluxo sonoro. Rogério Costa (2003) sugere que uma das estratégias utilizadas na livre improvisação visa fomentar uma intenção de escuta que se afasta dos sistemas de referências reconhecíveis, atentando às suas

⁷ 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 no público. “É a situação humana que ele [o público] quer presente, é isso que faz o público rir, porque se identifica” (WUO, 2009, p.60).

características brutas e seus efeitos específicos, à sua morfologia. Trata-se da emergência do fenômeno sonoro que se manifesta em diversas operações musicais ao longo do século XX as quais potencializaram novas combinações sonoras que conduziram à emancipação do som. A livre improvisação, tal como a praticamos hoje em dia, parte do pressuposto de liberdade de utilização de todo e qualquer som, por meio da interação colaborativa entre os/as interlocutores. Nesse sentido, o processo interno da livre improvisação diz respeito à concatenação de um fluxo sonoro colaborativo que emerge por meio 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 processo. A sustentação do fluxo sonoro da performance. O modo de interação que faz com que aquilo soe desse jeito, ou seja, *como se faz*.

Mesmo numa performance à distância, onde os/as músicos/musicistas se relacionam através da internet, a presença virtual do/a performer músico/musicista, 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 – clownesca e de livre improvisação – em questão. 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 na cena.

Para exemplificar um evento de livre improvisação que independe dos corpos estarem presentes no mesmo espaço, citamos os *Net-Concert*.

Foram cinco performances, na forma de eventos telemáticos que exploraram diferentes estratégias de criação e performance musical colaborativa, configurações e recursos de interconexão por meio da internet. Participamos desses eventos junto a músicos/musicistas (alunos/as e professores/as) da Universidade de São Paulo, Queen University Belfast, Universidad de Colombia, Stanford University e Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Os eventos foram parte do projeto de doutorado de Julian Jaramillo, desenvolvido na ECA-USP, entre 2010 e 2014 e estão documentados no site do Núcleo de Pesquisa em Sonologia⁸ (NuSom) da USP.

⁸ Link para o site: <http://www2.eca.usp.br/nusom/netconcerts>

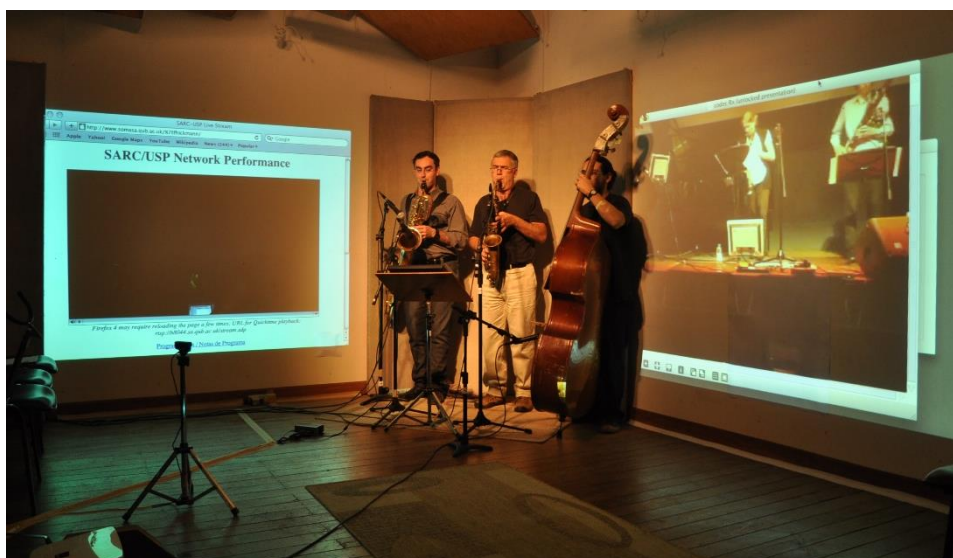


Imagem1: Orquestra Errante em uma performance *Net-Concert* entre São Paulo e Belfast (2012).

Seja na conexão via rede ou no mesmo espaço físico, assim como o clown, o/a músico/musicista deve procurar um estado de atenção “tão intenso que o corpo e o ambiente parecem se transformar em algo único, e as alterações que ocorrem no ambiente instantaneamente estão impressas em seu corpo” (PILCHOWSKI, 2008, p.31). Ainda sobre o corpo na performance, destacamos como ele se mostra fundamental numa música baseada em sons e gestos instrumentais empíricos que são combinados enquanto se produzem. Na livre improvisação, aquela que carece de estrutura prévia, o fluxo sonoro (os agrupamentos, as relações, as continuidades e descontinuidades) se estabelece e se desdobra conforme as atuações dos/as músicos/musicistas. Existe uma fisicalidade inerente ao fazer musical que se transpõe em sensação de imediatismo entre o estímulo sonoro e sua produção. Podemos aplicar a mesma sentença para outras plataformas de improvisação. No entanto, dependendo do instrumento, essa relação não é tão óbvia. É o que temos observado, por exemplo, na improvisação com o/a performer que utiliza o *live coding*: uma prática de computação centrada no uso de programação interativa improvisada.

1.3.1 – Interação entre fisicalidade e resposta sonora

Durante os encontros da Orquestra Errante, nas diversas propostas de interação, percebemos que a complexa rede de relações que se estabelecem no processo de improvisação é composta de dimensões físicas, corporais e emocionais dos gestos instrumentais – e a atenção oscila entre o sonoro e o visual. Partindo dos comentários do performer de *live coding* sobre a dificuldade de interagir “do mesmo jeito” que os demais instrumentistas, levantamos uma discussão referente ao ambiente interativo quando se faz uso desse tipo de atuação em grupo.

É interessante ressaltar o fato de que o/a performer de *live coding* interage por meio do código, uma linguagem de programação rigorosa. Paradoxalmente sua interação sonora parte do domínio de constantes logicamente organizadas para gerar um resultado sonoro específico, num ambiente de improvisação que parte do pressuposto de atuar com a liberdade de afastar-se, pôr do avesso, negar ou simplesmente ignorar qualquer instância reguladora da linguagem musical. No computador, um ponto [.] , um traço [-] ou qualquer caractere a mais ou a menos na linha de programação inabilita a produção de som.

Sem confundirmos linguagem de programação e linguagem musical, o ponto que ressaltamos é que o domínio da técnica instrumental (fluência no código), no caso do *live coding*, é condição excludente para uma participação interativa no tempo em que a livre improvisação opera – conexões sonoras instante a instante. Já no caso dos/as demais instrumentistas da Orquestra Errante, a técnica instrumental é necessária (como observamos no item 1.9), porém não é excludente. Em outras palavras, no caso do *live coding*, o completo domínio da linguagem de programação é condição prévia para a interação no momento presente na livre improvisação, ao mesmo tempo em que é irrelevante o domínio de alguma linguagem musical para a livre interação entre instrumentos acústicos.

Apesar de algumas restrições na resposta, por conta da latência, o *live coding* permite projetar gestos em um futuro imediato. Cabe aos demais participantes desenvolverem fluência na interação com esse instrumento, pois deve-se considerar o pequeno “delay” inerente a seu mecanismo de funcionamento. Novamente mostra-se necessário um estado de sensibilidade e atenção ampliado – um estado clown – para a fluência de jogos

de estímulo-resposta, contrastes ou permutações entre o computador e os demais instrumentos.

As propostas de improvisação que acentuaram as dificuldades de interação entre os instrumentos acústicos e o computador foram especialmente observadas no trabalho em duos e trios, onde sugere-se uma breve improvisação germinativa entre as partes. Os duos e trios podem ser previamente estabelecidos ou ainda configurados de forma espontânea durante o devir da performance. Durante essas propostas, na maioria das vezes, quando acabavam os duos, o grupo realizava um grande *tutti* final. A dinâmica dos encontros da Orquestra Errante abriga conversas posteriores às performances a fim de levantar questões, comentários e eventuais problemas percebidos durante a improvisação. Foi durante um desses momentos de conversa que percebemos a dificuldade que o performer de *live coding* estava experimentando ao ver-se compelido a construir/sustentar um fluxo distribuído nesses curtos momentos de duos. Uma das dificuldades é produzida justamente pela limitação temporal. O tempo necessário para a programação faz com que o tempo de ação do instrumento computador seja diferente em relação aos instrumentos acústicos, como o contrabaixo e o saxofone, ou mesmo dos instrumentos eletroacústicos⁹, como guitarras e ventiharpa¹⁰. Assim, a tendência nos curtos momentos de duos foi a programação de intervenções “mais percussivas”, algumas vezes recorrendo a *presets* de programação. Ou seja, uma linha de codificação mais simples e/ou pré-configurada, na tentativa de obter uma resposta mais rápida. Nesse caso, o performer de *live coding* está reagindo aos estímulos utilizando respostas pré-elaboradas, diferente de uma ação de diálogo (sonoro) franco, improvisado, com os/as interlocutores/as.

Outra dificuldade advém de uma espécie de ansiedade no grupo dos/as performers de instrumentos acústicos. Percebemos isso especialmente nos depoimentos realizados após as performances. Em várias ocasiões, os/as músicos/musicistas indicaram realizar um movimento notável (no fluxo sonoro), esperando uma pronta ação recíproca (no sentido estímulo/resposta) do computador, e como não obtiveram respostas

⁹ Nos referimos a instrumentos que contam com um corpo de ressonância acústico e também com captadores (bobinas ou piezos) que se conectam eletricamente à caixas amplificadoras de potência

¹⁰ A ventiharpa é um instrumento inventado por Mariana Carvalho e Max Schenkman. O instrumento combina pedaços de um ventilador portátil, cordas de violoncelo, ponte cavalete de contrabaixo, tarraxas de baixo elétrico e captação com microfones de contato.

“imediatas”, faziam novas enunciações procurando um caminho para a “conversa¹¹”. Na maioria dos casos, isso se concretiza sonoramente em permutações de materiais diferentes, o que acarreta ainda mais dificuldade para uma programação rápida em diálogo com as enunciações. Em outros casos, os/as instrumentistas optaram por simplesmente preencher o silêncio do momento (momento da programação no instrumento computador) sem a intenção de procurar “ganchos de conversa”, gerando um fluxo sonoro em correspondência a si próprio, caindo numa espécie de ensimesmamento sonoro.

Por outro lado, a tendência do grupo nos momentos de *tutti* com o *live coding* foi priorizar “conversas” entre os instrumentos acústicos e eletroacústicos, enquanto o som do computador permanecia como uma camada de fundo, na maioria das vezes influenciando e sendo influenciado a longo prazo.

O levantamento desses dados indicou a falta de conhecimento do grupo sobre as técnicas de *live coding*. De fato, esses músicos/musicistas da Orquestra Errante tocavam juntos há pelo menos um ano, porém foi na experiência das propostas de improvisação em duos e trios que se evidenciaram as dificuldades específicas de diálogo entre os instrumentos. A formação reduzida das propostas (duos, trios) permite essa percepção. Diante dessas condições, como grupo, entendemos importante esclarecer as questões ligadas ao “tocar” do *live coding* e também achamos importante levantar a reflexão sobre o estado clown – estado de atenção, sensibilidade e concentração acentuadas –, que permitisse o desenvolvimento de melhores pontos de contato do grupo com o colega de *live coding*. Para isso, fizemos a apresentação do conceito de estado clown para o grupo e idealizamos a projeção do código (da programação de *live coding*) na parede da sala durante alguns encontros da Orquestra Errante. De sua parte, o performer de *live coding* explicou para o grupo o modo de operação do instrumento e

¹¹ Costa (2003) indica que pôde-se traçar um paralelo entre a interação na livre improvisação e “a conversação que se desenrola de maneira livre e, onde a intervenção de cada participante, ao mesmo tempo que a constrói, a modifica e vai assim desenhando seus rumos (...) Além disso, a conversa – que pode também ser pensada como uma espécie de jogo – se dá, geralmente, de maneira não hierárquica, não determinista, não dualista e pressupõe dois momentos interligados, simultâneos, mais distintos: o momento do pensamento (considerado aqui como uma linha de força), interiorizado e o momento da expressão em que se dá a interação. Aqui a linguagem atualiza de maneira particular o conteúdo do pensamento (COSTA, 2003, p.42).

voltamos a realizar exercícios¹² para trabalhar a interação considerando as características específicas do instrumento computador. Os resultados obtidos após essas iniciativas da Orquestra Errante resultaram num “maior acolhimento” do grupo para o computador.

A presença física do performer de *live coding* não revela em seus movimentos gestuais (físicos) quaisquer referências para os/as músicos/musicistas da Orquestra Errante, pois a programação do código se concretiza na digitação do teclado do computador, ou seja, um mesmo movimento físico (digitação) gera os mais diferentes sons no *live coding*. Apoiados em Thor Magnusson (2009), observamos que o instrumento computador é pensado como uma extensão da mente.

O instrumento [digital] não é uma extensão do corpo, mas sim uma ferramenta externa ao corpo cuja informação temos que interpretar. Esse instrumento pode ser visto como um texto, algo que temos que ler usando-o (...). Em oposição ao corpo do instrumento acústico, o instrumento digital não ressoa (MAGNUSSON, 2009, p.168 – tradução nossa¹³).

No entanto, o computador funciona também como extensão do corpo já que, no contexto da livre improvisação (e no modo de operar da Orquestra Errante), o corpo do performer de *live coding* está presente e em relação com os/as demais participantes. A ação de programar manifesta-se em gesto ao escrever (digitar) o código – ação que leva tempo na performance e não necessariamente resulta de forma rápida em um som. Ou seja, o tempo de reação do instrumento computador, no caso do *live coding*, é diferente da sensação de imediatismo entre estímulo e resposta dos instrumentos acústicos e eletroacústicos.

Por meio de uma linguagem estrita e fechada o músico de *live coding* se relaciona com o instrumento, o computador, sendo o ato de digitar a última etapa da cadeia, de modo que a relação passa de corpo-instrumento para corpo-código, que, na sua concretude,

¹² Um dos exercícios resultou na performance *Devir – para live coding e orquestra fantasma*, apresentada no concerto **Música?10** no Instituto de Matemática e Estatística da USP em dezembro de 2014.

Música? trata-se de uma série de performances realizadas pelo NuSom (ECA-USP), em que produções sonoras são tomadas como ponto de discussão e reflexão a respeito da produção musical atual. Os eventos estão documentados no site: <http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-musica>

¹³ No original: *The instrument is not an extension of the body, but rather a tool external to the body whose information we have to interpret. This instrument can be seen as a text, something we have to read in our use of it (...). As opposed to the body of the acoustic instrument, the digital instrument does not resonate* (MAGNUSSON, 2009, p.168).

é informação visual, táctil e sonora para os/as outros/as participantes se estes adotarem uma postura adequada de sensibilidade e atenção com o colega. Assim, se faz necessária uma postura acentuada de atenção e concentração dos/as participantes, que leve em consideração tanto os sons emitidos instante a instante como também as características próprias dos instrumentos participantes da sessão de livre improvisação.

1.4 – A interação no Aqui e Agora

A improvisação envolve uma relação direta entre os/as participantes e o ambiente, a qual se apoia integralmente na presença dos/as performers e na materialidade das ações produzidas naquele tempo e espaço. O estado ampliado de atenção também se renova na criação instante a instante e esse foco no momento presente caracteriza a interação na livre improvisação e a diferencia de outras plataformas de improvisação onde se encontram separados o instante presente e o futuro conquistado – o que se observa, por exemplo, no desejo de dominar a linguagem do *bebop*. Na livre improvisação a criação da performance é sua própria execução. A improvisação idiomática, por seu turno, antecipa a criação, a qual depende do grau de domínio de determinada linguagem, para que sua execução reproduza a estrutura referente para tal.

Por outro lado, na medida em que a livre improvisação se apoia integralmente na presença do/a instrumentista e na materialidade do som que ele produz, a interação depende diretamente da escuta no momento presente, sem a expectativa de alguma estrutura prévia. De modo semelhante, o clown depende das conexões que ele cria no momento presente entre suas empreitadas, as do/a colega de cena, a conexão com o público e o espaço, e que juntos “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).

Se a improvisação musical corresponde ao contato com a produção sonora no mesmo momento da criação musical, “esta condição característica da improvisação encontra no advento da Livre Improvisação uma expressão ainda mais radical em relação ao instante, já que o improvisador está lidando com os sons que cria e escuta no presente momento”

(FALLEIROS, 2012, p.18), não se submetendo a fórmulas ou padrões oriundos de alguma linguagem musical, como o *choro*, o *blues* ou o *bebop*, nem articulando os sons segundo um encadeamento harmônico previamente planejado.

Historicamente, a busca pela liberdade do ato criativo ganha relevo nas práticas musicais de século XX, momento em que a improvisação se destaca como um recurso cada vez mais explorado. No âmbito do jazz, propostas como as de Ornette Coleman, Cecil Taylor e Eric Dolphy formaram as balizas do movimento *free jazz*. Nessas propostas, a forma musical desprende-se dos limites de 8, 12 ou 32 compassos. O encadeamento harmônico é substituído por pontos de referência, frequentemente circunstanciais. O fraseado virtuose e equilibrado se torna irrelevante, além da tentativa de apagamento do “balanceio matizado e maleável do swing e sua substituição por uma energia bruta, pela vontade de chocar, de ser ‘desartístico’ para não fazer o jogo do divertimento ou do desapego” (FRANCIS, 1987, p.232). Todavia, podemos perceber o “sotaque” do jazz em várias gravações de grupos de free jazz, uma espécie de resquício da sintaxe desse gênero.

Por sua vez, os/as músicos/musicistas de livre improvisação assumem explicitamente que evitam referências conhecidas. Como indicam Costa e Schaub (2013, p.4 – tradução nossa¹⁴), os/as performers de livre improvisação “decidem conscientemente que a nova regra do jogo é esquecer” as referências de modelos externos de improvisação e atentar para as referências internas da performance, as “estratégias locais e (...) especificamente estabelecidas pelos músicos no início ou durante uma determinada performance” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.4 – tradução nossa¹⁵). Assim, a livre improvisação é um ato sonoro no qual a forma musical e o conteúdo são revelados no devir da performance. A relação viva entre as vozes individuais é que forma o discurso sonoro. Um dos pressupostos da prática diz respeito a irrelevância da elaboração de obras primas, no sentido de gravações musicais a serem consideradas como referência, também se mostra irrelevante a elaboração de obras fechadas por meio de notações detalhadas. Cada improvisação é única e não pode ser repetida.

¹⁴ No original: *they have consciously decided that the new rule of the game is to forget* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.4).

¹⁵ No original: *local and specific strategy that is established by the musicians during or at the beginning of a given performance* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.4).

O estado de atenção e concentração ampliados sobre o momento presente e as combinações sonoras que dele emergem fazem da livre improvisação um modo de criação em que as articulações sonoras não sejam passíveis de sistematizar alguma estrutura gramatical musical. Pode-se dizer que a estrutura é imanente: surge como resultado da interação das energias em tempo real.

Embora em vários casos os resultados sonoros de algumas improvisações possam soar parecidos entre si e, por conta disso, possam gerar a impressão de que a livre improvisação esteja se consolidando como um “idioma” identificável, não seria possível reduzir as virtuais combinações a um conjunto de regras de sintaxe pré-estabelecidas.

Os processos de criação colaborativa que se ancoram em relações ativadas no momento presente, como se observa no caso da atividade clownesca e na livre improvisação, resgatam o conceito benjaminiano de aura das obras de arte. Para Walter Benjamin (1983), na reprodução de obras de arte se perdem os vestígios da história que essas obras possuem, sua aura, a qual se relaciona com a unicidade e autenticidade do objeto. “O *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história” (BENJAMIN, 1983, p.7 – grifo no original).

O estado ampliado de atenção e sensibilidade dos músicos/musicistas, instante a instante, no aqui e agora da improvisação, alavanca um fluxo sonoro único e autêntico, que emerge da história musical de cada um/a dos/as participantes. Como indica Costa (2003), “a forma nunca impõe restrições ao som, (...) o processo se desenrola num ‘continuum’ (transformação contínua)” (COSTA, 2003, p.90). Assim, os encontros entre os enunciados e a influência sonora que cada músico/musicista exerce sobre o/a outro/a, criam, sustentam e transformam o fluxo sonoro, revelando ao seu passo uma forma única e irreproduzível. Como indica o pesquisador Manuel Falleiros (2012):

A Livre Improvisação contemporânea não é e não se preocupa exatamente em estar aberta para oferecer resultados múltiplos, mas cada performance é, por sua natureza, um acontecimento único que não procede a outra interpretação: os improvisadores contemporâneos recuperaram paradoxalmente a aura perdida de Benjamin (FALLEIROS, 2012, p.59).

Os conteúdos gerados pelos músicos/musicistas tampouco podem ser repetidos, na medida em que são resultado das provocações internas do grupo, mesmo no caso de

uma eventual tentativa de “repetição” de alguma estrutura combinada. A livre improvisação pode ter como estopim algum elemento combinado entre os/as participantes: palavras, conceitos, mapas e roteiros podem servir como guia à performance. Porém, o processo interno da improvisação cria uma espécie de cadeia de ressonância, “onde cada momento ressoa no momento imediatamente posterior numa cadeia contínua de transformações contínuas” (FERRAZ apud COSTA, 2003, p.88). Essa cadeia pode ser pensada também em termos de *referente*, como indicam Costa e Schaub (2013). Na livre improvisação, as conexões dos eventos sonoros durante uma determinada performance, “pode ser entendida como a única referência para essa performance específica” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.5 – tradução nossa¹⁶).

Por um lado, pode-se observar nesse pressuposto o caráter de autenticidade que a prática almeja: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única e efêmera, no espaço e tempo em que ela se manifesta. Mas por outro lado, essa característica de autenticidade e de procura pelo novo, pode ver-se ofuscada pela repetição de constantes que geram a sensação do estabelecimento de um idioma musical. Assim, por exemplo, na Orquestra Errante podemos observar eventos sonoros que se repetem independentemente do exercício de interação proposto ao grupo. São as biografias de cada músico/musicista que formam um repertório de eventos sonoros (clichês) em cada um. Esses clichês aparecem como constantes e, na medida em que o grupo ganha consistência pela regularidade dos encontros, também se cria uma espécie de idioma interno que traz a sensação do estabelecimento de um “gênero musical” para a livre improvisação. Isto não acontece somente com a Orquestra Errante. Contudo, nela procuramos exercitar uma prática que propicie momentos de criação inopinados pela interação entre todos/as. Ao mesmo tempo em que cada músico/musicista conta com um leque de materiais próprios, que ele/a domina, também se procura oferecer ocasião para o surgimento de novos materiais, consequência da relação viva entre os/as participantes. Assim, tanto em exercícios com restrições específicas ou propostas mais abertas, uma interação direcionada à percepção do/a outro/a e estabelecimento de comunicação mantendo o ambiente entrópico, possibilitam a constituição de

¹⁶ No original: *could be thought as the only referent for that specific performance* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.5).

momentos inopinados e autênticos, os quais não são passíveis de repetição.

Sendo assim, a Livre Improvisação não assumiria, a priori, a posição de obra nem aberta, nem fechada, mais a sua forma ideal é a de um acontecimento colaborativo no qual as interações entre quem a faz é o que determina a sua forma, enquanto o seu conteúdo é biográfico, dependente das ações individuais abalizadas pelo coletivo (FALLEIROS, 2012, p.59).

Outra característica da criação em tempo real da livre improvisação diz respeito à vontade de criação que se concretiza no mesmo momento da execução. Não são momentos separados – composição, estudo e interpretação da obra –, mas sim uma única ação de criação e execução.

A Orquestra Errante também executa estruturas compostas com antecedência. Muitos exercícios de interação que são explorados durante os encontros são pensados previamente, antes de serem propostos ao grupo. A diferença entre essas propostas e uma composição no sentido mais tradicional é a expectativa que advém de cada uma. Nas propostas de interação da Orquestra Errante o foco está no processo, no modo de criação e nas relações que se estabelecem entre os/as músicos/musicistas. O resultado sonoro varia a cada execução e nos “ensaios” delas se extraem reflexões a respeito da interação entre os/as participantes, apontando críticas e sugestões para potencializar a criação colaborativa.

Mais uma vez se observa um bom paralelo entre o clowning e a livre improvisação. O clown também se foca no processo e precisa exercitar-se para agir de maneira rápida e fluente, aproveitando o momento oportuno para prender a atenção do público e criar o momento “mágico”, o *floop*, provocando o riso do público. Se ele não estiver no estado de atenção e prontidão necessários, perde o tempo da ação, “o clown deixar de ser clown, e, como vapor, some, restando apenas um insignificante personagem caricato” (FEDERICI, 2004, p.64). Assim como na livre improvisação musical, o clown precisa aproveitar os pontos de conexão que se apresentam durante a performance – e essa atenção é resultado de um treinamento de escuta e disponibilidade.

1.4.1 – Vontade de criação no momento presente

A vontade de criação no momento presente se manifesta rotineiramente nas sessões de improvisação. Músicos/musicistas se reúnem para criar uma música que não pode ser repetida. A interação naquele tempo e espaço – aqui e agora – da performance se baseia nessa condição. Contudo, existem momentos para além dessas sessões estritamente dedicadas às improvisações em que, de maneira espontânea, acontece um exercício de criação no momento presente, sem necessidade de ninguém sugerir: vamos fazer uma *free!* A seguir, relatamos dois desses momentos ocorridos em ensaios da Orquestra Errante.

Em alguns encontros o grupo esteve dedicado a propostas “mais fechadas” que eram intercaladas com improvisações livres (sem restrições ou propostas iniciais). Lembramos de uma ocasião em que o grupo trabalhou a peça *Saturação* de Mário del Nunzio.

A proposta de Mário consiste numa improvisação dirigida por um mapa visual em forma de quadrinhos apresentado numa tela de computador, ou seja, na tela aparecem vários quadrinhos de maneira simultânea. Como na ocasião a Orquestra Errante contava com 9 músicos¹⁷, na tela do computador apareciam 9 quadrinhos, que eram apresentados em 7 cores diferentes. Para executar a peça, foi solicitado que cada músico preparasse 7 gestos sonoros diferentes sobre o mote “saturação”. Os gestos deveriam trabalhar o limite físico e sonoro dos instrumentos/instrumentistas. Cada um dos músicos deveria seguir “seu quadrinho” e, na medida em que as cores fossem mudando em cada um dos quadros, o músico deveria mudar seu gesto. A peça *Saturação*¹⁸ tinha uma duração total de dez minutos e, nos ensaios, ao final de cada execução se percebia claramente o cansaço dos músicos.

Durante o último ensaio antes da apresentação, a Orquestra Errante realizou 4 execuções seguidas da peça *Saturação*, trabalhando arduamente na proposta durante quase todo o ensaio. No final, já no momento de “desmontagem” e enquanto alguns se

¹⁷ Na ocasião a Orquestra Errante não contava com musicistas.

¹⁸ O áudio dessa peça, gravado durante os ensaios, encontra-se na faixa 1 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/01-saturacao-mario-del-nunzio-orquestra-errante>

preparavam para guardar seus instrumentos, o músico Zé Leônidas, na bateria, “puxou” uma singela levada que contaminou o resto do grupo e fez com que se gerasse uma pequena improvisação livre¹⁹ (sem nenhuma indicação prévia, inclusive sem indicação de que aquilo ia acontecer). Tudo aconteceu de maneira espontânea e fluente. A impressão que temos é que a proposta *Saturação*, que foi exaustivamente trabalhada, alavancou um estado de tensão e cansaço que foi apaziguado por um momento lúdico de criação espontânea e sem restrições. Assim, a livre improvisação que se manifestou no aqui e agora daquele instante exemplifica a vontade de criação e a ludicidade que envolve a prática da livre improvisação. Lembramos ainda dos comentários após esse breve momento de descontração. Zé Leônidas (bateria), Guilherme Pereira (luteria experimental) e eu ao contrabaixo concordamos que “precisávamos” desse momento “livre” no final, de forma a “equilibrar” a tensão causada pelo exercício de saturação. Interessante observar que a quebra da tensão no espetáculo de acrobacias equestres foi precisamente o que fomentou a atividade do clown naquele contexto.

Outro exemplo do jogo lúdico de criação no momento presente que perpassa a prática da livre improvisação é o que observamos em uma pequena improvisação²⁰ (uma miniatura de 40 segundos) que também ocorreu de maneira espontânea durante um dos encontros da Orquestra Errante. O grupo estava trabalhando pequenas improvisações livres em duos e trios de maneira concatenada (seguindo num círculo em que, numa dupla, um/a terceiro/a participante à esquerda da dupla se integra à performance, formando um trio, o que leva o/a participante da direita do trio a sair – o que acontece sequencialmente). Num primeiro momento a Orquestra Errante ficou em silêncio durante algumas das transições entre os subgrupos. Em uma dessas transições, a pianista Mariana Carvalho precisava despreparar o piano, retirando os objetos acoplados entre as cordas do instrumento para que outros pudessem utilizar o instrumento. A retirada desses objetos provocou sons aleatórios no piano e, nesse momento, a Orquestra Errante reagiu aos estímulos de maneira espontânea e sem ter

¹⁹ O áudio dessa improvisação, gravado durante os ensaios, encontra-se na faixa 2 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/02-livre-espontanea-orquestra-errante>

²⁰ O áudio dessa improvisação miniatura, gravado durante os ensaios, encontra-se na faixa 3 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/03-miniatura-enquanto-mariana-desprepara-o-piano-orquestra-errante>

nada combinado. A musicista tinha participado da performance anterior e, segundo a sequência do jogo que a Orquestra Errante estava realizando, a vez dela tinha passado. No entanto, os eventos sonoros produzidos pela musicista provocaram todos os integrantes da roda, o que gerou uma performance espontânea. O pequeno jogo sonoro durou o tempo que a musicista levou para retirar todos os objetos e, na sequência, voltou-se a fazer silêncio, dando lugar à nova formação de duplas/trios que dava continuidade à dinâmica proposta na ocasião. Entre uma sessão e outra, e tampouco durante a intervenção espontânea, ninguém realizou qualquer comentário.

Esses relatos são exemplos de ações que podem acontecer em grupos de livre improvisação onde a postura de atenção, sensibilidade e percepção ganha lugar, além dos momentos “oficiais” de execução de alguma proposta ou peça determinada. Esses momentos se configuram como ocasiões em que a vontade de criação se manifesta de forma espontânea no instante presente, em sintonia com a concentração e postura colaborativa dos/as músicos/musicistas. Precisamente essa disponibilidade de escuta é o que a atriz e diretora teatral Mariana Muniz (2015) indica para a criação de uma história improvisada. Nesse exercício, o/a performer deve atentar às “diversas propostas [que] vão se concatenando e cumprindo suas promessas latentes [suas potencialidades] a partir da observação e aceitação do que já está acontecendo em cena” (MUNIZ, 2015, p.165).

Essa vontade de criação musical, na livre improvisação, também pode ser pensada como uma espécie de jogo musical, sem quaisquer expectativas de alcançar uma meta e/ou ter um/a vencedor/a. O jogo acontece pela livre vontade de criar e compartilhar um momento musical colaborativo. Para Falleiros (2012, p.20) as regras desse jogo seriam o conjunto de procedimentos que possibilitam o aparecimento de comportamentos imprevisíveis e que fornecem caminhos com múltiplas soluções de fugas. Ou seja, 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 (FALLEIROS, 2012, p.20).

Para Costa (2003), na perspectiva da livre improvisação como um jogo musical, o objetivo da criação colaborativa em tempo real é jogar o jogo, no sentido da fruição

estética que se aprecia pelo motor de criação que se alimenta dessa prática. “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).

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 interativo que a prática propõe a partir da livre utilização do som.

Ressaltando a importância e a beleza de eventos extraordinários e imprevistos – *floops* – na criação colaborativa, lembramos do artigo *Improvisation: Between the Musical and the Social* de Marcel Cobussen (2008), onde ele descreve como um pequeno evento sonoro fora do “set list oficial” foi o estopim que promoveu a continuidade da performance.

Domingo, 16h00. Lantaren/Venster – um local de artes performáticas contemporâneas no centro de Rotterdam. Um grande e diversificado público aplaude quando Ned Rothenberg (clarinetes, sax alto e shakuhachi), Stomu Takeishi (baixo) e Tony Buck (bateria) sobem ao palco. Após o primeiro número – uma paisagem sonora construída lentamente por padrões repetitivos do clarinete baixo, sons modificados do baixo, e figuras na bateria cuja função é adicionar cores específicas ao invés de indicar uma pulsação – Rothenberg quis trocar seu clarinete baixo pelo sax alto. Sentou-se num banco a fim de lidar melhor com o enorme clarinete, e daí ele estende a mão para pegar o sax. No entanto, o banco quase desliza para dentro do bumbo, e sua retirada é acompanhada por gritos e batidas. Buck, embora assustado e perturbado no início, reage com uma série de batidas na caixa [rim shots] e no surdo, de alguma maneira imitando o ruído de deslizamento do banco. Enquanto algumas pessoas do público começam a rir, Rothenberg, ao invés de pegar o sax, vai novamente para o banco a mais uma vez dá-lhe outro empurrão. Buck atende o estímulo e responde com mais um *break* de bateria. O segundo número começou... (COBUSSEN, 2008, p.48 – tradução nossa²¹)

²¹ No original: *Sunday, 16:00h. Lantaren/Venster – a venue for contemporary performing arts in downtown Rotterdam. A fairly large and diverse audience applauds when Ned Rothenberg (clarinets, alto sax, shakuhachi), Stomu Takeishi (bass guitar), and Tony Buck (drums) enter stage. After the first number – a slowly built up soundscape of repetitive bass clarinet patterns, modified bass sounds, and drum figures whose function is to add specific colors rather than to indicate a clear beat – Rothenberg wants to exchange his bass clarinet for alto sax. Having taken a seat in order to better handle the huge clarinet, he moves the stool and reaches out to grab the sax. However, the stool almost slides into the bass drum, and its removal is accompanied by some squeaks and thumps. Buck, though startled and disturbed at first, reacts with a number of rim shots and strokes on the (floor) toms, somehow imitating the noise of the gliding stool. While some of the audience begin to chuckle, Rothenberg, instead of picking up his sax, goes*

É como o clown que aprende a jogar o “jogo da verdade” a partir da exposição de seu ridículo, e os *floops* que alcança a partir da sua liberdade. Em seu treinamento, a partir de exercícios de improvisação onde “não se deixa tempo para pensar e os improvisos devem começar logo que o tema é sugerido” (PILCHOWSKI, 2008, p.30), o/a performer desenvolve a prontidão e expertise necessários que o auxiliam na “colocação de ideias e ação, facilitando, assim, a expressão por uma via que não é calculada racionalmente” (PILCHOWSKI, 2008, p.30).

1.5 – O ridículo e a liberdade

O clown coloca-se numa situação de confiança que incorpora o fracasso como algo natural do ser humano. Ele não tem medo de errar. Não porque ele confia no seu “virtuosismo”, mas porque faz do acaso que decorre do erro o seu material de criação. Trata-se de um conflito produtivo. A perspectiva do clown sobre a livre improvisação nos permite acionar a questão do ridículo: dialogar com as intenções dos/as colegas e administrar a liberdade de utilizar todo e qualquer som deixa o/a músico/musicista virtuose e territorializado (tão fluente em seu território que considera tudo que foge dessa estrutura como “não música”) a mercê do ridículo, no sentido da sensação de falta de controle sobre o resultado e o não preenchimento de expectativas.

A pesquisadora e clown Ana Pilchowski (2008) nos indica que descobrir o próprio clown pressupõe: a percepção de si mesmo (a multiplicidade do próprio ser); o contato com o outro (empatia que permite enxergar-se no outro e deixar que o outro se veja em você); contato com o momento presente (com as necessidades e vontades percebidas no aqui e agora); uma visão dimensionada pela curiosidade e ingenuidade (o que desperta questionamentos acerca do dia-a-dia e da maneira como vivemos ou nos relacionamos); contato com a necessidade de vida, de plenitude, que longe de depender de regras depende do querer (PILCHOWSKI, 2008). Na atividade clownesca, interagir “é trocar informação nesses diversos níveis, deixar que as informações e estímulos o modifiquem e, ao mesmo tempo, reagir a elas, podendo assim, modificar o outro, mas também

to the stool once more and gives it another push. Buck takes up the solicitation and responds with another drum break. The second number has started ... (COBUSSEN, 2008, p.48).

perceber tanto o que é diferente como o que é igual” (PILCHOWSKI, 2008, p.17).

Nesse contexto, o cotidiano recebe um novo olhar, ampliado de possibilidades, que se configura como material de criação artística, virtualmente ilimitado, visto que não conta com o limite de certo, errado ou medo do fracasso. Sob os parâmetros desse olhar que o clown oferece, “encontram-se a interatividade/crise e outros aspectos que se desenvolvem conjuntamente a ela, como por exemplo: instabilidade, incerteza, aceitação do erro como natural ao ser humano e o surgimento do novo a partir das conexões e trocas dentro do sistema” (PILCHOWSKI, 2008, p.28). O clown brinca com sua performance, não fica “preso a uma estrutura pré-codificada que o identifica” (DORNELES, 2003, p.16). Ele é um ator cômico que assume para si a liberdade de ignorar todas as convenções dramáticas, ao mesmo tempo em que participa da história do palco.

Por sua vez, 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/a está operando num modo de criação muito semelhante ao do clown.

A livre improvisação musical se cria e sustenta na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som é passível de ser usado numa prática criativa e experimental voltada radicalmente para a criação musical em tempo real (COSTA, 2003). Pode ser pensada como uma prática musical que procura estabelecer uma “brecha” de espaço/tempo, num ambiente adequado para fomentar agenciamentos individuais/coletivos dos pensamentos musicais em ação e interação. Conforme aponta Costa (2003), nesse ambiente de criação os “rostos biográficos” dos/as músicos/musicistas participantes são neutralizados mediante a (des)territorialização dos gestos musicais. Trata-se de uma performance desprotegida na medida em que os/as músicos/musicistas não se apoiam numa partitura ou numa “linguagem” (idioma musical) compartilhada por todos/as e tampouco num imaginário sonoro precedente e

sedimentado como fonte referencial²².

Como sugere Costa, “a improvisação livre é o avesso de um sistema ou um anti-idioma, uma a-gramática” (COSTA, 2003, p.15). A interação musical envolve uma dimensão performática que se apoia integralmente na presença do/a instrumentista e na materialidade do som que produz. Uma relação corporal viva entre o ambiente e seus ocupantes, similar à que acontece no modo de operar do clown. Na música, é a relação viva entre as vozes individuais que forma o discurso sonoro grupal, sempre inédito e inopinado.

Por outro lado, a irrelevância dos rostos musicais biográficos dos/as participantes pode causar insegurança nos músicos/musicistas, pois os “caminhos seguros” que cada um/a tem incorporado ao longo da vida profissional, não funcionam como “apólice de seguro” (FALLEIROS, 2012) na medida em que “suas mais refinadas habilidades para a improvisação idiomática não estarão em uso (FALLEIROS, 2012, p.29). Como indica Falleiros (2012, p.118), treinamento de escalas e links de progressão II V I, acúmulo de experiência improvisando no repertório de standards, disciplina, desejo e dedicação, proporcionam ao músico/musicista a fluência com o instrumento, mas uma fluência ligada à “um campo de possibilidades mais ou menos prováveis”, que dão segurança ao improvisador/a pois ele/a consegue “apontar caminhos de alteração de regra, soluções ou desvios de planejamento” dentro das expectativas que o gênero (idioma musical) demande.

O conflito criativo acontece quando esses desvios e alterações não conseguem ser planejadas e o treinamento prévio em idiomas estabelecidos não é capaz de dar plena segurança ao ato improvisatório. Assim, de forma similar ao clown, o/a músico/musicista deve acionar uma outra perspectiva a respeito da criação, um olhar de confiança que incorpora o fracasso como algo natural do ser humano e que se revela

²² No livro *Música e Mediação Tecnológica* (2009), o pesquisador Fernando Iazzetta trata a *escuta recursiva* como uma percepção condicionada à repetição de uma série de obras que se tornam referência de produção e recepção. No âmbito do jazz, este tipo de fonte referencial determina em grande medida sua manutenção como gênero carregado de certas expectativas, condicionando as improvisações às perspectivas de comparação com os marcos referenciais. Por sua vez, a livre improvisação não escapa de cair nessa armadilha, pois é comum gravações de sessões de improvisação. Depende dos/as músicos/musicistas tomar esses registros (resquílios da performance) como eventual referência ou simplesmente como lembrança de uma experiência.

também no processo de criação musical. Na lógica clownesca não importam os paradigmas do vencedor e de sucesso, “o clown é um campeão do fracasso” (WUO, 2009, p.60). E, a partir desse olhar, o clown acessa um estado de liberdade em relação à lógica social, não se submetendo às regras cristalizadas de “certo” ou “errado”.

A (des)territorialização dos rostos biográficos dos/as músicos/musicistas expõe o/a instrumentista numa relação quase que de “nudez” entre ele/a e o instrumento. A percepção de si mesmo, o contato com o/a outro/a, o mergulho no momento presente sem medo do ridículo e a necessidade de vida aproximam a interação musical do/a livre improvisador/a à do clown.

Contudo, não se importar com o ridículo não significa não se importar com o processo como um todo coerente. Requer-se disciplina e autodeterminação, pois ao mesmo tempo em que se procura pela liberdade de ação, as ações como um todo apontam à criação colaborativa. A interação do clown e do/a livre improvisador/a dependem dessa intenção.

Na livre improvisação o/a músico/musicista precisa exercer a disciplina da escuta intensiva e múltipla “através de um empenho redobrado de atenção e concentração” (COSTA, 2003, p.39), com foco nas possíveis conexões entre os/as participantes e na textura sonora que emerge das interações. A livre improvisação pressupõe o contato cooperativo com os/as demais participantes, num estado aberto, que permite trocas e possibilita a multiplicidade de conexões sonoras. Um estado de atenção e prontidão que facilita o contato com o momento presente, promovendo, assim, interatividade e comunicação. É também nesse estado que o ridículo e o fracasso tornam-se irrelevantes e abrem lugar a novas possibilidades de criação por meio da liberdade e do acaso, e são também estas características que geram novas maneiras de trabalhar os materiais que emergem durante o processo criativo.

O caráter de transgressão e subversão de idiomas e expectativas pré-concebidas, no caso do clown, acontece porque ele acredita em tudo que faz, por mais absurdo que possa parecer. A transgressão da moral social é resultado dessa relação que o clown estabelece com as convenções. Um exemplo claro desse universo ao avesso é o que relata a pesquisadora e clown Juliana Dorneles (2003) ao descrever o modo como o

clown norte-americano Jango Edwards expõe sua loucura, deixando de lado as concepções de clowns “bonitinhos e bonzinhos”. A partir das convenções sociais estabelecidas:

Ninguém entende porque o Jango Edwards deu 400 autógrafos de seu pênis depois do show, mas na perspectiva extramoral do clown, melhor do que compactuar com o padrão das estrelas hollywoodianas e assinar um papel simplesmente, há outra possibilidade de ação, como, por exemplo, a da inversão da relação de poder que se estabelece com as estrelas a partir da representação simbólica textual de seu poder fálico – o autógrafo – enquanto que, ao marcar seu pênis literalmente no papel, o clown transfere para o concreto a relação simbólica e burla a hierarquia de poder podendo rir dela.

Por este tipo de intervenção, colocamos que o clown não se assusta com a alteridade, sem com isso querer dizer que não a estranhe ou que a negue. Ele lida com ela de uma forma não linear e ainda não moral, sem estabelecer os julgamentos prévios do que seja bom ou mau, condenável ou aceitável (DORNELES, 2003, p.58).



Imagem2: O clown Jango Edwards no Milano Clown Festival 2012, em Milão, Itália (fonte: internet²³)

Assim também muitos/as músicos/musicistas não entenderam os processos do performer espanhol Pablo Selnik na cidade de Asunción, Paraguay²⁴. O músico fez uma

²³ Site oficial do Milano Clown Festival: <http://www.milanoclownfestival.it/archivio-foto/jango-edwards-al-milano-clown-festival> (último acesso agosto 2016).

²⁴ Obviamente não é apenas no circuito musical do Paraguay que se observam rechaço e resistência a propostas musicais contemporâneas e experimentais.

residência artística durante o ano de 2015. Entre as performances criadas pelo artista durante sua estadia no país, destacam-se peças de teatro experimental (com músicos/musicistas, atores e atrizes locais), apresentações musicais e oficinas de livre improvisação.

Durante uma das apresentações de teatro, em uma determinada sessão da peça, Pablo desmontou a flauta transversal que estava utilizando e começou a improvisar sons inusitados utilizando somente a boquilha do instrumento enquanto batia e arrastava no chão o corpo da flauta. As ações não tinham a intenção de quebrar ou destruir o instrumento, mas elaborar sons não usuais a partir desse processo. Cabe destacar que a peça teatral em questão abraçava momentos musicais mais “jazzísticos” e parte do público era formada por músicos e musicistas. Essa performance foi uma das primeiras realizadas pelo artista durante sua estadia no país e foi uma espécie de “divisor de águas” entre os espectadores. Houve quem achou curioso e interessante o procedimento, mas para outras pessoas a performance pareceu ridícula e sem sentido.

Esse processo de desmontar a flauta e utilizar o instrumento preparado (ou despreparado) foi explorado em várias performances “só” musicais do artista ao longo da sua residência. Aos poucos outros/as músicos/musicistas que participaram das oficinas e concertos com o músico espanhol aderiram aos novos procedimentos por ele apresentados. No entanto, muitas críticas e rechaço por parte do setor “conservador” dos/as músicos/musicistas também vieram à tona. Por exemplo, durante um dos concertos do artista com músicos/musicistas locais, num reconhecido bar de jazz da cidade²⁵, muitos/as músicos/musicistas - referências nacionais - foram prestigiar o evento, sentando nas primeiras mesas em frente ao palco. Contudo, antes de acabar o primeiro set, uma boa parte dessas pessoas tinha levantado e ido embora.

Em conversas posteriores com amigos, comentamos sobre os procedimentos inusitados e “ridículos” de Pablo Selnik e a quebra das expectativas. Enquanto o público leigo parece estar mais “aberto” e curioso pelo caráter inusitado dos procedimentos, muitos/as dos/as músicos/musicistas “fechados/as” em suas referências não

²⁵ O “circuito jazzístico” da cidade é bem menor se comparado a outras capitais da América do Sul. Os locais de apresentação são poucos. E quando algum “jazzista” estrangeiro está de passagem no país, geralmente a comunidade dos/as “músicos/musicistas profissionais” está por perto acompanhando as apresentações.

conseguiram fruir da estética proposta por Pablo.

Outro exemplo que acionamos sobre a questão do ridículo vem da nossa experiência no âmbito jazzístico. Durante um ensaio com um grupo de jazz do qual participo, após uma performance e comentando a interação entre a base e o solista, o pianista me disse: “me sinto ridículo tocando com você”. Ele comentou que durante a improvisação do contrabaixo as frases musicais lhe pareciam iniciar e acabar em tempos estranhos. Parecia que tinha *rallentandos* e *accelerandos* no meio das frases, em lugares insólitos. Ou seja, na sua opinião, o contrabaixo não respeitava a pulsação estabelecida pelo grupo. O pianista, na tentativa de levar o tempo harmônico junto com o *groove* genérico do swing (o *referente* – COSTA; SCHAUB, 2013), não conseguia se encaixar nas frases executadas no contrabaixo. Ele disse: “penso que você vai cair no um e sua frase cai ou antes ou depois, e eu fico como ridículo. Me sinto ridículo. Você pensa em outra coisa que não na pulsação e parece que você inicia quando quer”.

O depoimento do pianista indica que ele escutou o que o contrabaixo estava realizando, porém, seu pensamento musical composicional estava mais relacionado às expectativas do referente (dos modelos jazzísticos) do que aos eventos sonoros que se revelavam no presente da performance. Não se ouve o que ocorre no presente, se ouve o que se espera no futuro. Aqui não desconsideramos que o trabalho do grupo se relaciona fortemente com o idioma do jazz. Não obstante, a situação comentada se deu no contexto de um ensaio do grupo, momento que poderia favorecer novas situações de criação e não só a reiteração de modelos pré-estabelecidos.

Ao nosso ver essa situação exemplifica uma postura de autoafirmação técnica que, mediante a imposição de “jogadas bem-sucedidas” em relação a um referente externo da performance, protege o performer do risco do desconhecido, e assim, do fracasso. Muniz (2015), ao comentar sobre estratégias de formação para improvisação em artes cênicas, indica que o medo ao fracasso seria resultado de uma educação que toma padrões estabelecidos como modelos de perfeição que devem ser reproduzidos.

Entretanto, nossa imaginação não tem um limite determinado. Sendo assim, um bloqueio (uma desconexão com a cena que impede que esta continue se desenvolvendo) em uma improvisação não surge porque se alcançou um limite. Surge da tensão que não permite ao improvisador escutar os estímulos de seus companheiros, bem como da rejeição dos primeiros impulsos surgidos a partir desses estímulos.

Tudo vem da insegurança, de não acreditar em suas primeiras reações, de eliminá-las em busca de algo “mais inspirado”, em outras palavras, do medo de fracassar (...). Afastar-se da ideia de fracasso e do julgamento, tão comuns na educação tradicional, é essencial na hora de propiciar que o ator-improvisador possa recuperar sua espontaneidade (MUNIZ, 2015, p.166).

Observamos assim que o pensamento do pianista em questão tem como horizonte um ideal a ser conquistado. Sob essa perspectiva, anos de estudos em direção ao preenchimento de certas expectativas são frustrados pela interação do contrabaixo. O que o leva à sensação de exposição ao ridículo.

1.5.1 – Agenciamento de materiais

As permeabilidades entre a prática clownesca e a livre improvisação também dizem respeito ao agenciamento dos materiais com os quais se constrói uma performance. Como já temos comentado, a livre improvisação não se preocupa em se submeter a alguma expectativa de gênero no que diz respeito ao resultado sonoro, mesmo trabalhando sobre alguma indicação básica de direção. Improvisar com base em um quadro, partindo de uma palavra, na interpretação de partituras gráficas ou ainda numa improvisação livre com limite de tempo para sua conclusão – essas prescrições não oferecem balizas ao resultado sonoro, mas oferecem indicadores de direção para a performance. Ainda que sejam instruções, são referências que não explicitam de maneira rígida o conteúdo do evento sonoro a ser criado: “sua natureza é radicalmente diferente de um *corpus* musical estabelecido como uma canção, um tema ou uma sequência de acordes” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.5 – grifo no original – tradução nossa²⁶).

Como também indica Costa (2003, p.28), na livre improvisação os estopins do processo não instituem restrições ao som, “os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais”, ressoando num contínuo de transformação. Por sua vez, o clown, mesmo que esteja trabalhando com um roteiro mínimo, não tem uma expectativa estrita a respeito do que pode ou não acontecer durante a performance. Ele recebe tudo com surpresa e atua como se não tivesse nada preparado ou ensaiado para

²⁶ No original: *their nature is radically different from a established musical corpus such as a song, a theme or a sequence of chord changes* (COSTA, SCHAUB, 2013, p.5).

responder aos estímulos. O clown e o/a livre improvisador/a precisam desenvolver uma reação imediata à situação em que está envolvido. O pressuposto de liberdade de ação, inerente às duas práticas, oferece inúmeras possibilidades de reação, o que torna o jogo criativo e atraente.

Como indica a atriz e professora Ana Wuo (2009), o performer “improvisa com o inesperado o tempo todo, porque, quando o ator está atuando [representação de um roteiro ao invés da interação/criação espontânea], não vemos o clown, não vemos a ‘alma’ do clown, não conseguimos sentir o ‘idiota’ (no bom sentido) chegando” (WUO, 2009, p59). O público do clown precisa da surpresa, e esta acontece quando não é preparada, representada, mas improvisada. Aqui não desconsideramos que existe todo um repertório de preparação, tanto para a formação do clown quanto do/a músico/musicista profissional, mas nos referimos especificamente ao momento da ilusão artística em cima do palco. Na livre improvisação o público não necessariamente intervém no fluxo sonoro, por isso, a relação entre músicos/musicistas e público é diferente nesse contexto. No entanto, como indica Costa (2007), “quanto mais intensa e concentrada é a performance maior é o envolvimento de quem assiste (...) o ideal é que os performers improvisem quase como se não houvesse público, totalmente concentrados no jogo (...) o público não é ignorado, mas integrado na performance e é elemento constituinte do ambiente (COSTA, 2007, p.146).

No caso do clown, o público “quer ver o ‘idiota’ e com ele se divertir pelas coisas inusitadas expostas em sua frente, na relação cara a cara, corpo a corpo” (WUO, 2009, p.59). É a improvisação que faz o clown jogar de forma diferente a cada apresentação de um mesmo espetáculo.

No contexto em que o clown opera, as referências usuais não precisam ser seguidas à risca, elas podem ser burladas, pervertidas ou simplesmente negadas. Como os materiais nem sempre são utilizados pelos clowns como o são no seu uso comum, a experiência não está engessada nem em conceitos determinados nem em julgamentos de valor. Nesse sentido Juliana Dorneles (2003) diz que

O clown, a princípio, ‘finge’ não conhecer o sentido das coisas e isso permite com que ele se aproxime delas sem pressupostos sobre o que pode ou não sair daquela relação (...), ele opera com experimentações que o remetem aos primeiros contatos da criança com o mundo,

sensório-motores (DORNELES, 2003, p.53).

Observamos que isso ocorre de maneira semelhante na relação do/a músico/musicista com os materiais (os sons) no contexto da livre improvisação. A relação com o instrumento e a própria capacidade de expressão por meio dele, como extensão do corpo, é histórica e interiorizada na fisicalidade do/a músico/musicista ao longo de anos de estudo e dedicação. Assim, a musicalidade de uma pessoa está determinada pelo domínio corporal e coordenação motora para executar algum instrumento, pela experiência musical acumulada durante a vida e pelo entendimento estético sobre as ações que realiza. Quando dedicado à livre improvisação, o/a performer abstrai a eventual referencialidade histórica do material (do som), por conta de uma escuta “dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro” (COSTA, 2003, p.38) – de maneira que o/a músico/musicista enfatiza o som em detrimento do conceito de nota. Em outras palavras, um determinado som não é reconhecido por ser “do” ou “mi bemol” ou “acorde de sol com sétima”, mas é apreendido pela sua energia sonora, e o performer utiliza sua musicalidade para gerar um discurso sonoro valendo-se dessa energia sonora em correspondência aos demais sons que emergem do/a outros/as participantes.

Também podemos descrever esse processo em termos de *knowledge base* e referente (COSTA; SCHAUB, 2013). De maneira geral, o *knowledge base* - a biografia musical acumulada no performer em seu contato com o repertório, estruturas musicais, estilos e experiências interativas, deve ser recolocado em função ao referente interno da própria performance. Ou seja, não se almeja a afirmação das constantes dos idiomas musicais (que o/a músico/musicista pode dominar ou não) mas, pelo contrário, procura-se “evitar modelos, repetição e uso de sistemas conhecidos” e também evitar “formas de estruturar o discurso musical baseado em idiomas conhecidos, estilos característicos, temas, etc.” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.4 – tradução nossa²⁷).

Em certo sentido, o/a músico/musicista precisa fingir que carece de alguma experiência musical tradicional e renunciar ao sentido e critérios de identificação do som habituais: a nota. Precisa ser um fingimento porque se refere a abstração de uma camada

²⁷ No original: *avoid models, repetition and the use of known systems (...) structuring musical discourse based on known idioms, stylistic characteristics, themes etc.* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.4).

semântica do som, a nota, mas não se refere à abstração da musicalidade do/a performer. A referencialidade não se manifesta somente na nota. Mesmo quem toca “de ouvido” em determinados idiomas (por exemplo, na música hindu), sem “conhecer” as notas, se submete às lógicas semânticas e sintáticas desses idiomas. Contudo, em nosso contexto de música ocidental, a noção de nota está fortemente ligada ao estudo de modelos de improvisação via escalas, *arpeggios*, link de encadeamentos harmônicos etc. É dessa camada semântica que o/a performer de livre improvisação deve abstrair.

Na livre improvisação os materiais de criação são todos os sons possíveis e o agenciamento desses materiais em tempo real constrói e transforma a estrutura musical passo a passo. Como nos esclarece Costa (2003), “a estruturação se dá na performance e resulta de uma atividade com as sonoridades concretas. Na livre improvisação a musicalidade se expressa ou está contida na sonoridade” (COSTA, 2003, p.82). Num paralelo com o clown, observamos com Dorneles que “o clown ‘finge’ não saber o que são os objetos e nem para que servem porque ele não se transforma na criança, não retrocede à face onde ainda era um bebê construindo suas referências. As referências já estão nele impregnadas” (DORNELES, 2003, p.56), como também estão impregnadas no/a músico/musicista profissional.

Por trabalharem com um padrão de criação diverso do realizado na composição em termos tradicionais (onde as virtuais estruturas são pensadas antecipadamente à sua interpretação), os/as músicos/musicistas adquirem a responsabilidade de configurar a performance a partir da “dissolução ou permeabilidades das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais e o conseqüente cruzamento que se dá entre as diversas linguagens em determinados contextos da prática musical contemporânea” (COSTA, 2013, p.35). A possibilidade de realizar cruzamentos desse tipo ocorre a partir da livre relação entre as expressões particulares de cada participante e as biografias musicais de cada um/a.

Ao se engajar nessa perspectiva de fazer musical, o/a participante assume a postura de intérprete-criador. O que ele/a toca é sua criação, no sentido mais profundo. Nesse contexto, o/a músico/musicista “não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo” (COSTA, 2013, p.35). Ao serem expostos em grupo – em interação com os/as demais participantes de uma determinada seção de

improvisação – configuram o devir da performance como obra musical. Desse modo e em certa medida, a livre improvisação pode ser entendida como um trabalho grupal de composição instantânea. Uma prática instrumental livre de expectativas na medida em que não é comparada com um resultado calculado anteriormente. A consistência da performance depende das relações sonoras entre os/as participantes.

Existem preconceitos a respeito da improvisação contemporânea que precisam ser superados. O termo “composição instantânea” pode adquirir conotações negativas, evocando referência a produtos instantâneos, no sentido de coisas simplistas e pré-digeridas. Para o compositor Ben Johnston, por exemplo, a livre improvisação é uma ação “sem disciplina; que no fim seria menos criativa do que a música aleatória, por conta de citar os outros ou a si mesmo” (JOHNSTON apud PARKER 2014, p.1 - tradução nossa²⁸). Supondo que a crítica de Johnston se fundamenta na falta de restrições estruturais, a livre improvisação poderia promover um hábito contrário à da exigência frente a um desafio. Ou seja, na medida em que a improvisação carece de um referente externo (uma instância reguladora – uma estrutura harmônica e/ou rítmica previamente objetivada), o/a músico/musicista exporia pensamentos musicais livres do desafio de preencher convenções musicais no tempo e no espaço da performance. A liberdade da imitação de eventos sonoros, estratégia recorrente entre os/as músicos/musicistas, também acarreta falta de desafio. Para Johnston, citar ou outros ou a si mesmo/a seria uma espécie de acomodação do/a músico/musicista em sua liberdade criativa, sem disciplina.

Se consideramos as permeabilidades existentes entre o modo de atuação do/a músico/musicista de improvisação contemporânea e o modo de atuação do clown, observamos a existência (e necessidade) de uma autodisciplina capaz de auxiliar na criação de um fluxo sonoro em condições de muita entropia, onde se procura comunicação. Nesses casos, a interação com os/as demais participantes depende de um estado de atenção e sensibilidades ampliadas, que se revelam em ações intencionais. Em ambos casos os/as performers devem exercitar uma autoconsciência e uma autodeterminação em cada ação particular, de modo que a construção da performance

²⁸ No original: *without discipline; that it is in the end less creative than indeterminate music, quoting others and oneself* (JOHNSTON apud PARKER, 2014, p.1).

abrace todas as expressões individuais em um processo colaborativo deshierarquizado e livre de instâncias reguladoras (ou referentes externos à própria performance) fora do pressuposto de criação grupal. Nesse paralelo com o clown, e apoiados em Ana Wuo (2009), entendemos que o/a músico/musicista improvisador/a precisa exercitar uma disciplina análoga à disciplina do clown que o/a ajude a construir o fluxo sonoro em relação com os/as demais participantes, de maneira a acessar os momentos de *floops* (momentos em que o clown captura a atenção de todos para si) (WUO, 2009). Cabe ressaltar que no contexto de uma seção de improvisação contemporânea, cada músico/musicista ocupa o lugar de performer e público ao mesmo tempo. Ou seja, prender a atenção do público para si significa capturar a atenção do/a colega durante o desenvolvimento da conversa musical. E é justamente no desenrolar dessa conversa em grupo que os/as músicos/musicistas exercitam a composição instantânea.

1.5.2 – Transcendendo as linguagens

O resultado da livre improvisação pode ser descrito como uma música baseada em sons e gestos instrumentais empíricos que são combinados em tempo real. 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 que produzem.

Por sua vez, o clown baseia sua performance na espontaneidade e na improvisação. Ele não se preocupa em representar um personagem ou cumprir estritamente com um roteiro. Seu foco está na interação em tempo real e no riso provocado na plateia, o que ocorre, de modo geral, por meio do questionamento dos hábitos e os lugares comuns da linguagem. Ana Wuo (2009) cita Larrosa falando que o clown “isola e distancia a convencionalidade da linguagem elevada, simplesmente não a entendendo, ou entendendo ao contrário, mas provocando sempre distância entre a linguagem e a situação comunicativa” (LARROSA apud WUO, 2009, p.57).

Wuo (2009) também escreve sobre o caráter transgressor do clown. No seu contexto, ele inverte a ordem pré-estabelecida, “mostrando um outro ponto de vista social, estético e cultural ao avesso, transgredindo, com arte, valores pré-estabelecidos pela sociedade” (WUO, 2009, p.57). Por meio do riso, o clown questiona os hábitos e os

lugares comuns da linguagem.

De modo paralelo, a livre improvisação não se submete a nenhum sistema de organização pré-estabelecido (vocabulário e sintaxe). Na medida que os/as músicos/musicistas extrapolam termos e referências tradicionais tão fortes como o sistema tonal e o sistema modal, a linguagem musical é recriada ou posta ao avesso. A consistência das performances se realiza de forma imanente, a cada momento, pois a irrelevância dos filtros reguladores distancia a situação comunicativa dos seus caminhos conhecidos, despojando o/a músico/musicista de qualquer garantia de sucesso.

Assumidos os riscos nesse ambiente, o/a performer tem a oportunidade de “escolher livremente dentre todas as possibilidades do momento, sem medo de errar” (HALL, 2009, p.8 - tradução nossa²⁹). Isso porque, em tese, não existe o “certo” e o “errado” na combinação de sons na livre improvisação, justamente porque ela abre mão de qualquer marco normativo. Na livre improvisação, ao contrário do que se observa em alguma improvisação idiomática, o jogo criativo não está delimitado por uma gramática musical específica: “um repertório sonoro mais ou menos rígido e regido por regras estabelecidas” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3 – tradução nossa³⁰).

Algo similar se observa no trabalho do clown. Segundo Ana Pilchowski (2008), o treinamento do clown enfatiza o contato com a interatividade e a crise trabalhando a partir de elementos como o problema, a instabilidade, a incerteza e o erro. A interatividade provoca uma espécie de “crise criadora”, no sentido de uma “complexidade gerada por conflitos causadores de uma desorganização, que, por sua vez, obriga o sistema a se reorganizar, fazendo com que ele evolua e cresça em complexidade” (PILCHOWSKI, 2008, p.18). A interatividade e a crise regulam a percepção do clown, a forma como ele lida com as informações e consequentemente a maneira como se comunica.

É a crise ocorrendo a partir da instabilidade gerada pela interatividade, pelo contato e pela percepção das diferenças e das igualdades. É chamada “crise criativa”, pois obriga o sistema a se transformar na tentativa de transpor obstáculos. Ou seja, o clown foca a percepção na

²⁹ No original: *We can freely choose from all the possibilities of the moment without fear of being wrong or making a mistake* (HALL, 2009, p.8).

³⁰ No original: *a more or less strict sonorous repertoire and governed by rules established* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3).

instabilidade/crise, filtra os acontecimentos a partir desse foco, procurando nele elementos de incompatibilidade ou problemas, e a possibilidade de criação através da superação (PILCHOWSKI, 2008, p.18).

Postura que indica claramente o estado de risco constante em que o clown opera. Quanto maior e menos seguras forem suas apostas, maiores condições para o descobrimento de novas soluções. “Transgredir é burlar o conhecimento como forma de encontrar-se a si mesmo como um ser risível, como possibilidade, na arte clownesca, da renovação cômica do conhecimento, sem limites atravessando o outro lado do espelho, a outra margem do rio, virando o outro lado da moeda” (WUO, 2009, p.57).

Para Juliana Dorneles (2003, p.55) “através da ‘quebra de ego’ ou desconstrução subjetiva”, o clown exterioriza um outro sistema de referências que provém do corpo e se expressa na ação. Nas palavras de Pilchowski, o que se apresenta é “um novo olhar diante do acontecimento, em busca da solução e da criação, e com a percepção de que o erro pode ser algo bom, que pode render frutos” (PILCHOWSKI, 2008, p.15).

Dorneles (2003) comenta também que o interesse do clown não está na representação de uma obra, mas no processo da performance que explora “aquilo que a lógica do ‘sucesso’ tende a colocar como indesejável e grosseiro” (DORNELES, 2003, p.53). Nessa perspectiva, o/a performer experimenta a “descortinação de uma outra linguagem onde aparecem outras possibilidades de ser e fazer antes não acessadas - a sensação de que tudo é permitido” (DORNELES, 2003, p.53).

O clown apoia-se numa técnica apurada, mas não procura uma exibição técnica-performática. Na atividade clownesca, interagir é estabelecer comunicação com diversos níveis de contato (com o/a outro/a, com o momento presente, com necessidade de vida, etc.). Os conflitos resultantes desses encontros alimentam o movimento da performance. De modo semelhante, a interação na livre improvisação depende dos pontos de contato em diversos níveis. A criação do “novo” surge a partir de conexões e trocas em vários níveis (tempo/espaço). Como indica Pilchowski (2008), esse é o meio de atuação do clown: “a interatividade/crise apresenta-se sempre no clown, uma vez que esse tem como centro o ridículo, o problema, o erro e, na maior parte das vezes, a leitura que faz disso é inesperada, parte de olhares extracotidianos para o mundo” (PILCHOWSKI, 2008, p.20).

No universo do clown não cabem jogadas destinadas a garantir do sucesso da empreitada. Como indica 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 ele será” (WUO, 2009, p.58). De modo semelhante, o/a improvisador/a livre deve ser “ele/a mesmo/a”, ou seja, sua interação está baseada na escuta e colaboração para com os demais a partir das suas características próprias como instrumentista e das suas vontades particulares, sem necessidade de recorrer a jogadas “ensaiadas” para garantir “ser bem-sucedido”. Trata-se de uma proposta de criação e interação que abraça qualquer som e quaisquer técnicas instrumentais³¹. 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 meio de enunciações e frases que remetem àquele instrumentista – por exemplo, copiar frases melódicas 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.

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). A livre improvisação pressupõe uma ideia de criação artística e fruição estética por meio do processo interativo que a prática propõe a partir da livre utilização do som.

Aqui observamos que 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). 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 não se dirige ao riso

³¹ Como observamos adiante, revela-se necessário um mínimo de domínio técnico instrumental para obter ações intencionadas, condição necessária à criação colaborativa.

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, como a entendemos, o 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.

Podemos pensar que na livre improvisação não existem regras. E caso apareçam direcionamentos, eles são coletivos e espontaneamente criados no devir da performance. 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 nossa³²)

Lembramos, a título de exemplo, uma performance realizada pelo clown escocês Johnny Melville no SESC Belenzinho no dia 30 de janeiro de 2014. O espetáculo, chamado “The Best of Johnny”, trazia uma seleção dos melhores números do artista em seus 40 anos de carreira. Por meio de mímica e improvisações com o público, Johnny conseguiu prender a atenção de todos os presentes durante pouco mais de 1 hora, sem falar quase nenhuma palavra em português! Nesse sentido, o canal de comunicação do clown com o público transcende as fronteiras dos idiomas e culturas. De modo semelhante, no contexto da livre improvisação, a comunicação com o outro está calcada na transcendência dos idiomas territorializados da música e no livre uso dos sons, o que permite ao/a performer acessar uma outra via de comunicação que independe das condições culturais e geográficas.

1.6 – Forma e conteúdo (Experiências com partituras gráficas³³)

A postura do clown mostra um “ponto de vista social, estético e cultural ao avesso, transgredindo, com arte, valores pré-estabelecidos pela sociedade” (WUO, 2009, p.57). O treinamento de livre improvisação oferece a possibilidade de uma fruição estética dos modelos “ao avesso”, ao mesmo tempo em que oferece um treinamento de

³² No original: *ethic of collaboration and interaction than with specific traits of a musical syntax* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.3).

³³ Parte dessas reflexões também foram apresentadas no artigo *Partituras Gráficas: diversas possibilidades expressivas e interpretativas* (2015) escrito em parceria com Jonathan Andrade (ANPPOM 2015).

concentração e reação do/a músico/musicista. É o que observamos durante o segundo semestre de 2015, período no qual colegas da Orquestra Errante propuseram trabalhar improvisações “livres” tendo como base constantes que remetem a modelos tradicionais. Por exemplo, durante esses encontros a Orquestra Errante improvisou sobre estruturas de blues e partindo da constante rítmica do baião. Nesses casos, a proposta parte de algumas indicações básicas e procura um caminho para a interação musical relacionando procedimentos de livre improvisação com elementos oriundos da tradição (popular ou erudita), fomentando outros pontos de vista (e de fruição) para manifestações consolidadas. O uso recontextualizado de elementos provenientes de idiomas é um tipo de procedimento possível na livre improvisação. Como indica Munthe (apud COSTA 2003):

A diferença entre aquele que é ativo dentro das fronteiras de um idioma particular e o livre improvisador está na maneira com que este lida com este idioma... Idiomas particulares não são vistos como pré-requisitos para o fazer musical, mas sim como ferramentas que, em qualquer momento podem ser usadas ou não... da mesma maneira o ponto de partida do livre improvisador contém uma recusa em se submeter a qualquer idioma particular ou tradicional (MUNTHE apud COSTA, 2003, p.80).

Durante os encontros da Orquestra Errante também exploramos a utilização de roteiros e partituras gráficas como impulsionadoras da improvisação. Nesses casos pode parecer que a improvisação está enquadrada em uma espécie de pré-estruturação da forma, porém sua concretização ainda se mantém atrelada à interação entre os/as participantes. Um exemplo interessante é a peça *Ñan Urkuman, o caminho do vulcão* (2014) de Jonathan Andrade, interpretada pela Orquestra Errante. A peça parte de uma partitura gráfica inspirada em elementos naturais significativos para os povos indígenas andinos. A partitura está dividida em três sistemas e cada sistema conta com três seções diferentes.

A peça foi interpretada por dois grupos de improvisadores diferentes, em cidades diferentes e com meses de diferença entre si. Os grupos foram a Orquestra Errante e o Coletivo Improvisado – grupo de livre improvisação musical sediado na UNICAMP, do qual participam alunos e professores sob coordenação de Manuel Falleiros.

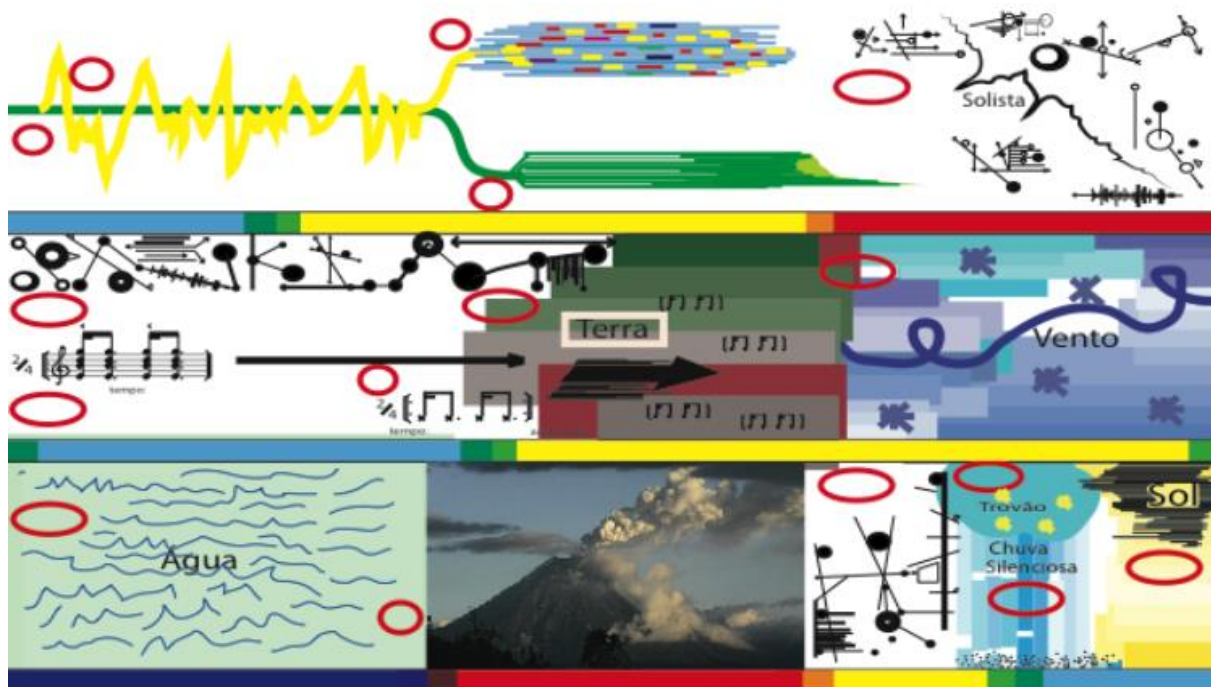


Imagem 3: *Nan Urkuman*. Partitura gráfica. Estrutura: três sistemas, cada uma com três seções (Jonathan Andrade, 2014).

As performances foram registradas³⁴ e analisadas com uso da espectro-morfologia³⁵, de modo que podemos observar questões referentes a forma e conteúdo nos dois casos. A seguir, apresentamos os dois gráficos espectrais. O primeiro se refere à Orquestra Errante, o segundo ao Coletivo Improvisado.

³⁴ O áudio da performance da Orquestra Errante se encontra na faixa 4 do CD 1 anexo, e também pode ser acessada no link:

<https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/04-nan-urkuman-o-caminho-do-vulcao-orquestra-errante>

O áudio da performance do Coletivo Improvisado pode ser acessado no link:

<https://soundcloud.com/jonathan-andrade-428979496/coletivo-improvisado-nan-urkuman>

³⁵ Para mais informações sobre espectromorfologia, consultar Denis Smalley (1986).

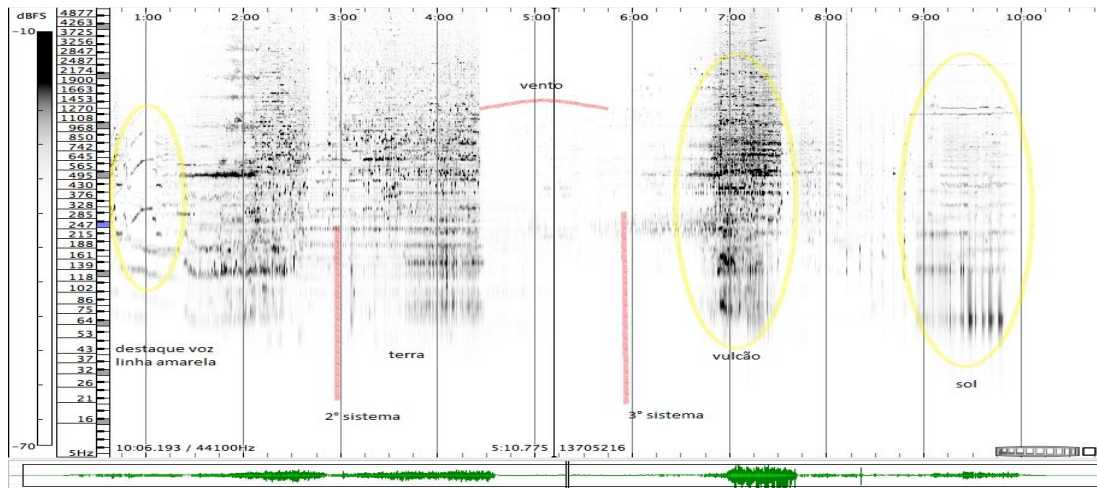


Imagem 4: Gráfico espectral corresponde à performance da Orquestra Errante - USP.

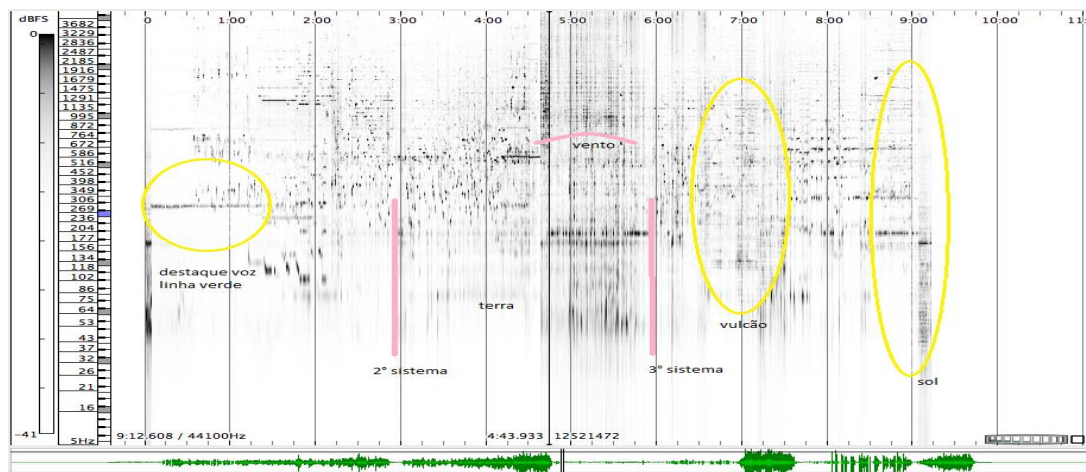


Imagem 5: Gráfico espectral correspondente à performance do Coletivo Improvisado - UNICAMP.

Comparando os dois gráficos, um ponto de destaque é a similaridade temporal dos eventos sonoros. As seções da peça são interpretadas de maneira similar, sendo que os dois grupos percorreram o primeiro sistema em três minutos. A mudança entre o segundo e terceiro sistema também ocorre em tempos análogos, quase aos seis minutos. A seção do vulcão aconteceu aos sete minutos em ambos os casos. Porém, as seções com desenhos que remetem a criação livre apresentam proporções diferentes.

Podemos observar ainda que a forma musical, nos dois casos, se assemelha no que diz respeito à proporção das seções. No entanto, o conteúdo de cada seção é substancialmente diverso. Em certo sentido, essa afirmação poderia ser aplicada no contexto de algum *standard* de jazz onde a estrutura básica se mantém e o conteúdo das enunciações varia de acordo com cada intérprete. Porém um ponto relevante é que

em *Nan Urkuman, o caminho do vulcão*, os/as intérpretes são convocados para concretizar (de forma aberta) a estrutura, sendo a partitura apenas um indicativo (impreciso) das proporções. Ademais, o conteúdo sonoro resultante se relaciona com a interpretação das grafias que remetem à subjetividade dos/as performers de maneira muito mais ampla. Aqui os/as envolvidos/as compartilham a liberdade de agenciar as dimensões formais e as enunciações sonoras ao mesmo tempo. Isso resulta num fluxo sonoro que depende mais da interação entre as partes do que da submissão a uma estrutura abstrata.

Essa ideia nos remete novamente à noção de liberdade associada a prática contemporânea da livre improvisação. O uso de partituras gráficas e notação experimental são ferramentas que oferecem a possibilidade de trabalho com um alto grau de subjetividade na sua interpretação, sendo fomentada a interação mediante a leitura coletiva/individual dos gráficos. As ações já não se centralizam na estrutura fixada no pentagrama, mas sim pulverizam as interpretações. Os gráficos descentralizam a interpretação e as conexões entre os/as músicos/musicistas resultam desse embate entre as interpretações particulares e o percurso que a plataforma oferece. Com isso, temos um modo de improvisação diferente do oferecido pelos *standars* de jazz, pois na livre improvisação os/as músicos/musicistas, ainda que se apoiem em um mapa que indica o percurso, são responsáveis pelo gerenciamento das seções e suas proporções e, em certa medida, dos materiais sonoros e procedimentos de articulação entre eles.

Contudo, a possibilidade de improvisar a forma e o conteúdo pode ser entendida como uma ideia de liberdade anárquica, tendo em vista o rechaço de alguma instância reguladora. Mas vale lembrar que o/a performer de livre improvisação, seja numa proposta radicalmente livre ou apoiado/a em mapas e roteiros, deveria focar sua atenção no outro e no grupo, numa postura semelhante ao estado clown, de modo a promover ações colaborativas para a criação grupal. Para tal, é necessário, por exemplo, abstrair da ansiedade por tocar o tempo todo. Nesse sentido, e fazendo novamente um paralelo com o modo de ação do clown, Ana Wuo (2009) indica a necessidade de autoconsciência e autodeterminação que o clown precisa exercitar para se comunicar no contexto de grande entropia em que opera. Pois “se agir o tempo todo e falar constantemente, perde o ponto fixo, o foco, e não poderá desenvolver seus *floops*

(estados em que o clown atinge quando consegue prender a atenção do público para si) (WUO, 2009, p.60 – grifo no original).

Na medida em que o processo de livre improvisação abraça os mais variados e surpreendentes procedimentos experimentais, é necessário aprender a administrar o fluxo sonoro entre todos/as. Já não apoiados/as em algum idioma compartilhado nem em modelos de improvisação pré-definidos, mas numa postura colaborativa que se ancora na interação no presente. O ato de permanecer firme num objetivo, qual seja, a construção de um fluxo sonoro por meio da improvisação coletiva, requer o engajamento integral dos/as músicos/musicistas participantes. Trata-se de uma postura de interação que abraça a liberdade inerente à prática e ao mesmo tempo requer o contato entre todos/as.

1.7 – Liberdade e dependência

Ao tratar da liberdade na improvisação, Anne Farber (apud BORGIO, 2005) sugere a necessidade de uma espécie de dependência entre os/as participantes de modo que juntos possam estabelecer um direcionamento para o fluxo sonoro:

Nosso objetivo é tocar juntos com a maior liberdade possível, o que, longe de significar tocar sem restrições, na realidade significa tocar juntos com suficiente habilidade e comunicação para ser capaz de selecionar restrições adequadas no decorrer da performance ao invés de depender de restrições precisamente (e previamente) escolhidas (FARBER apud BORGIO, p.19, 2005).

De maneira individual, cada músico/musicista tem a liberdade de agir segundo sua vontade. Porém, o engajamento na criação colaborativa requer a autoregulação em função do coletivo. Uma relação de liberdade e dependência. De modo semelhante, o clown não fica preso a alguma estrutura pré-codificada que o identifica. Ele assume para si a liberdade de ignorar todas as convenções dramáticas, ao mesmo tempo em que cria uma via de comunicação, ao seu modo, entre ele e os outros. Os momentos de *floop* dependem da habilidade do clown para conseguir o equilíbrio entre a liberdade e dependência. Ele depende da sua conexão com os demais, do estado de alerta e prontidão, depende também da interação com foco no momento presente - para não deixar escapar as boas oportunidades, e ainda depende da concentração e

autoregulação face à sua “total liberdade³⁶”, pois deve ser capaz de selecionar as ações adequadas no devir da performance para criar momentos inusitados, engraçados, “mágicos” e “sublimes”. Apesar de, na livre improvisação, não procurarmos por momentos engraçados nas performances, o ponto de permeabilidade entre o clowning e a livre improvisação que observamos é a dependência e autoregulação necessários frente a liberdade inerente nesse modo de improvisação musical. O/a músico/musicista de livre improvisação, de maneira similar ao clown, está à procura de momentos de *floop*, onde ele/a consegue prender a atenção do grupo, integrar-se e colaborar no fluxo sonoro. Na livre improvisação esses momentos de *floop* podem ser longos ou curtos, já que tudo é transitório e a cada instante novas conexões são realizadas. Entretanto, são nesses momentos de conexão e troca entre os/as participantes, que a performance ganha consistência. Nesse sentido citamos uma performance³⁷ de livre improvisação, onde os momentos de *floop* entre a voz, o piano e o contrabaixo são bem claros e servem de exemplo nessa questão.

Na história do desenvolvimento da atividade clownesca, a aparição da dupla de personagens antagônicos e complementares proporciona um mínimo de conflito e dependência entre os performers para promover a interatividade/crise. A dupla tem origem na relação entre uma autoridade e um subordinado.

Nos espetáculos de circo, além das cenas a cavalo, números de corda, equilíbrio e saltos, o clown foi construindo também uma nova forma de comicidade, que rapidamente transformou-se numa cena tradicional: a relação com o mestre de pista. O mestre de pista é o diretor de cena, “capaz de improvisar e garantir que o espetáculo siga seu curso mesmo diante dos mais insólitos imprevistos” (CASTRO, 2005, p.60). Esse papel podia ser ocupado pelo próprio dono do circo. Em coerência com as origens militares do espetáculo equestre, o circo tradicional colocava o mestre de pista como símbolo do poder, responsável pela ordem do espetáculo. Para fazer contraponto a essa figura representante do poder, nada melhor do que o clown, símbolo máximo da estupidez,

³⁶ A liberdade total é uma ideia utópica. Em música, ainda que a prática se denomine “livre improvisação”, sabemos que estamos condicionados por inúmeras camadas de experiências incorporadas. O que existe e se manifesta na livre improvisação é uma constante busca, uma atitude experimental e criativa. Mas nunca nos livramos de nossos corpos, de nossa história, de nossa biografia, de nossa técnica etc.

³⁷ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, encontra-se na faixa 5 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/05-floops-orquestra-errante>

da anarquia e da bobagem. Assim, constitui-se a primeira relação de dependência cômica tipicamente circense: o mestre de pista e o clown. Claro que não podemos analisar de forma linear e progressista a histórica relação entre a figura do mestre de pista e sua associação com o clown autoritário, de rosto branco, o que remete a uma complexa alternância e mistura de tipos, figurinos e comportamentos. Tentar resumir em poucas linhas essa complexa configuração simplificaria demais história³⁸. Não devemos pensar os tipos de clowns numa espécie de linha reta de “evolução”, de pior para melhor. Estilos e tendências convivem e misturam-se.

1.7.1 – A dupla Branco e Augusto.

O estabelecimento de uma dupla de personagens antagônicas consolidou um jogo de forças muito potente que até hoje é explorado em várias performances de clowns: a dupla Branco e Augusto. Para Bolognesi (2003), essas forças antagônicas podem ser pensadas como reflexo da sociedade, representando o oprimido e o opressor. “O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial” (BOLOGNESI, 2003, p.78).

A dupla formada pelo inglês Tudor Hall (1864-1921) e pelo cubano Raphael Padilla (1868-1917) – Footit e Chocolat – é um modelo de relação dominadora do Branco sobre o Augusto, que reverbera até hoje. Footit já era conhecido como grande clown na Europa, com números que misturavam saltos e acrobacias sobre o cavalo e cenas faladas. Porém, “incomodava-o ter que dialogar com o mestre de pista. Segundo ele, estes artistas não eram cômicos e limitavam-se a responder adequadamente à piada, sem entrar no jogo, sem contracenar de verdade” (CASTRO, 2005, p.72). Ao conhecer Chocolat (que na época era Augusto do clown Tony Grice), Footit se deparou com um tipo perfeito para contracenar consigo. Os modos de bonzinho pateta, sua inocência idiota, faziam de Chocolat o parceiro perfeito para valorizar seu tipo autoritário arrogante.

De 1890 a 1910, por vinte anos, Footit e Chocolat foram a coqueluche de Paris. Amados e respeitados foram pintados por Toulouse-Lautrec, inspiraram a música de Satie, tiveram seus tipos retratados em

³⁸ Para aprofundar na história dos clowns, sugerimos a leitura dos livros: *O Elogio da Bobagem* (2005) de Alice de Castro e *Palhaços* (2003) de Mario Bolognesi.

canecas, taças de chá e, é claro, em tabletes de chocolate (...). A base da relação dos dois estava na absurda e arbitrária crueldade com que o clown [Branco] tratava o Augusto. A relação Footit x Chocolat é uma excelente base para o estudo do poder, da arrogância, da dominação e de outras tantas características humanas (CASTRO, 2005, p.73).



Imagem 6: Os clowns Footit e Chocolat (Fonte: internet³⁹).

O modo como a dupla Footit e Chocolat apresentava as relações de poder e como faziam disso material de criação nas performances, alimenta tipos semelhantes até hoje. Esses tipos não são necessariamente cópia exata daquela dupla, pois cada performer sério

³⁹ Imagem retirada do site: <http://www.humanite.fr/rafael-padilla-dit-chocolat-premier-heros-populaire-noir-597697>

deve encontrar seu próprio clown e seu modo de relacionar-se com os/as outros/as. Assim, na história do universo clownesco, encontramos diferentes figurinos, máscaras e personagens que contêm características do clown Branco e o Augusto e ainda clowns que estão além de qualquer tipo de predefinição.

No que se refere às permeabilidades entre o clowning e a livre improvisação, observamos que a relação de dependência também se manifesta nessa prática musical na medida em que o agenciamento de materiais é tarefa do coletivo e se ancora na interação entre as individualidades. Nas sessões de livre improvisação da Orquestra Errante observamos que existem lideranças individuais e temporárias que emergem do coletivo e direcionam por determinados momentos o fluxo sonoro grupal. A partir dessa observação, acionamos referências a respeito da relação entre clown Branco e Augusto e elaboramos propostas de improvisação em duos na Orquestra Errante. Esses exercícios são detalhados no segundo capítulo.

Como comentamos, na atividade clownesca, a relação entre Branco e Augusto pode extrapolar os tipos clássicos de dominador e dominado. A dependência entre as partes não está sujeita somente às relações de poder, já que no trabalho em dupla, mesmo transgredindo convenções e eventuais roteiros para aproveitar o momento oportuno, a dupla precisa estar em sintonia para atingir o *floop*. De modo semelhante, na performance de livre improvisação em dupla, os/as músicos/musicistas podem eventualmente desviar-se do exercício proposto, no entanto é preciso que cada um/a priorize sua atenção para o/a outro/a, de modo a possibilitar a construção colaborativa e evitar o ensimesmamento.

Novamente, a relação entre os clowns pode extrapolar o mote clássico de relações de poder e acionar outros motes para ativar a relação na dupla. Por exemplo, o clown Branco pode estar interessado na realização de uma façanha acrobática extraordinária, e em seu intento é continuamente perturbado pelo Augusto. Nesse caso o Augusto surge como um desordenador dos planos do Branco, e não necessariamente alguém subordinado a este. Outro exemplo é o Branco que tenta contar uma história e é interrompido pelo Augusto que procura acrescentar ou contrariar a narrativa do Branco. Assim, observamos que vários motes funcionam como estopim para as ações dos clowns e por meio da improvisação cada performance é realizada de modo diferente por cada

dupla. Esta relação de liberdade e dependência também pode ser explorada em duplas de sessões de livre improvisação por meio de exercícios em duplas, como detalhado no capítulo 2.

1.7.2 – Dupla transgressora (Relato de uma gag⁴⁰ do espetáculo *Jogos dos Maus*)

O clown, a partir de seu modo “sem filtros sociais” de se relacionar com o mundo, conquista e espalha uma “permissividade social, ou um afrouxamento dos padrões de comportamento, obtida em negativo, em espelho, pois é partir da ridicularização dos costumes que a ampliação da noção acontece” (FEDERICI, 2004, p.63).

Na atualidade encontramos uma variedade de clowns que abraçam características tanto do Branco autoritário quanto do Augusto ingênuo e ainda personagens que estão além da fusão desses dois tipos comuns. No entanto, esses/as performers ainda exploram a ideia do jogo com o absurdo e a relação com o público (a quebra da quarta parede).

Um exemplo de performance que explora o avesso das convenções sociais foi uma *gag* do espetáculo *Jogo dos Maus*, dos clowns argentinos Chacovachi e Tomate, apresentada no SESC Pompeia no dia 14 de novembro de 2014.

Na performance, dois clowns sádicos procuram constantemente o lado obscuro do entretenimento. Eles acreditam que o público gosta de vilões e a partir dessa perspectiva criam um duelo entre si, em busca da aprovação do público. Um jogo com “pouquíssimas chances de triunfo para qualquer um dos lados” (Referência online, 2014⁴¹).

A *gag* em questão é uma das primeiras do espetáculo. Ela começa com os dois clowns chegando em cena, com luvas de box nas mãos. Entre trapalhadas e socos, eles brincam de brigar por um curto período. Em seguida, escolhem duas pessoas do público para atuarem como “ajudantes” ou “treinadores” de cada um. A briga continua novamente entre cambalhotas e chutes, cada vez mais fortes e realistas, desta vez envolvendo cada

⁴⁰ As *gags* podem ser pequenas entradas, na forma de uma comédia curta, contento início e desfecho. Também são chamadas de *sketch*. Uma performance de clowns pode conter várias *gags*.

⁴¹ Release do espetáculo *Jogos dos Maus*, na página online do SESC. Link: http://www.sescsp.org.br/programacao/47455_JOGO+DOS+MAUS

vez mais as duas pessoas do público que estão no palco com eles. Os clowns se batem e brigam, mas ao mesmo tempo estão trabalhando em harmonia (dependência) fazendo com que as duas pessoas do público se envolvam na atividade, cada um “defendendo” o seu lado. A partir de determinado ponto – numa reviravolta clownesca e, ao que parece, sem que as duas pessoas se deem conta por completo do que aconteceu –, os clowns assumem o lugar de “ajudantes/treinadores” e impulsionam as duas pessoas a continuarem a briga, o que de fato acontece. Assim, em menos de 10 minutos os clowns criaram uma situação em que cada um está de um lado do palco “descansando” e duas pessoas do público estão no palco se esbofeteando.

Essa *gag* é um exemplo muito interessante para observar a relação “ao avesso” que o clown estabelece com as convenções sociais. Os performers que, no “senso comum” deveriam estar no palco realizando a performance (batendo-se entre si), trabalharam em dupla e colocaram ao avesso a situação fazendo com que pessoas do público assumissem a tarefa de brigar entre si, enquanto eles observam, ridicularizam e comentam jocosamente a situação diante do restante do público. Desse modo, criam uma inversão dos “papéis sociais” que cada um tinha ao chegar. Os clowns acabam ocupando o lugar da plateia e as duas pessoas do público se vem na situação de idiotas que se batem entre si! O público não para de rir.

1.8 – Improvisação e risco

Em música, de modo geral, a improvisação entre duas ou mais pessoas pode ser entendida como uma proposta de socialização no fazer musical. Um evento que se configura em comunicação sonora e que tem como suporte determinadas convenções, as quais variam de acordo com a cultura musical e com o período histórico.

Na medida em que as linguagens⁴² musicais são mutáveis e sofrem transformações ao

⁴² A linguagem poder ser definida de maneira geral como um sistema de signos que são regidos por um subsistema de regras gramaticais que as estruturam gerando significados. Segundo o compositor Tato Taborda, a música não possui uma conexão direta a “significados” externos ao signo, portanto “ela lida com entidades por si só, em um significado além de si próprio, que é o som” (TABORDA apud ZENICOLA, 2007, p.5), anulando a relação música-linguagem. No entanto, “seus valores arquitetônicos, melódicos, e rítmicos e suas relações de equilíbrio” (SCHOENBERG, 2011, p.49) constituem a ordem de relações que regem sistemas consolidados na tradição musical, como por exemplo o sistema tonal e os sistemas modais. “Subjacente a este conjunto de normas abstratas são formados os diversos idiomas musicais.

longo da história, as convenções funcionam como uma espécie de reservatório de “modelos guia” para o/a improvisador/a. Esses modelos funcionam dentro de determinados territórios⁴³ onde adquirem valor funcional e semântico em relação ao sistema em que operam. Nesse sentido “os modelos de improvisação garantem a coerência e permitem a inteligibilidade dos códigos musicais utilizados pelo improvisador” (SIQUEIRA, 2011, p.75). Ou seja, os modelos são consensos históricos do que pode e deve ser feito em um território particular. Nas palavras de Costa (2003), “um sistema claramente gramaticalizado e onde todas as intervenções remetem a uma estrutura abstrata colocada como referência” (COSTA, 2003, p.17).

Partindo da perspectiva de Deleuze, Costa (2003) indica que há duas maneiras de tratar as linguagens: a partir de suas constantes e a partir da sua variação contínua. “A parte abstrata, gramatical, homogênea da língua e o lugar das constantes, é o modo maior da língua. Já a parte concreta, real, variável, ‘musical’ da língua é o lugar da variação, é o modo menor da língua, é o lugar da performance” (COSTA, 2003, p.18).

Assim, dentro de um mesmo idioma, como por exemplo o jazz, podemos observar transformações contínuas nos diversos estilos e maneiras de interpretação ao longo da sua história discográfica. O historiador Eric Hobsbawn (2009) escreve sobre o advento das gravações e o registro das improvisações. Observamos que o jazz foi criando um arcabouço que constitui sua principal referência. Os/as jovens aspirantes a improvisar nos territórios do jazz, geralmente adotam um referencial sonoro e direcionam seus estudos musicais para o completo domínio daquelas relações, extrapolando-as com o tempo. Nesse sentido Paul Berliner (1994) indica: “assim como as crianças aprendem a falar sua língua nativa imitando interlocutores mais velhos, os jovens músicos aprendem a linguagem do jazz imitando improvisadores experientes (...), as improvisações gravadas também fornecem modelos” (BERLINER, 1994, p.95 - tradução nossa⁴⁴). Nesse contexto, os improvisadores compartilham um imaginário sonoro precedente e

Tratam-se de acordos ligados à performance musical que juntos definem uma estética, que por sua vez está ligada a um contexto cultural específico” (ZENICOLA, 2007, p.7).

⁴³ Em música, o território corresponde ao campo de possibilidades que delinea as intervenções dos/as músicos/musicistas, através de um conjunto de particularidades expressivas que aparecem como constantes e, assim, referenciais a um contexto específico (territorial).

⁴⁴ No original: *Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers (...) Complete recorded improvisations also provide models* (BERNILER, 1994, p.95).

sedimentado como fonte referencial. Como indica Iazzetta (2009), trata-se de uma percepção proveniente de uma escuta recursiva. Nesse contexto, as variações da linguagem durante as improvisações estão ligadas às expectativas de gênero que são as referências.

O risco constitui uma das principais características da improvisação. Os riscos estão relacionados a variações e desvios em termos de harmonia e ritmos – dentro de estruturas padrões (que facilitam a percepção dessas variações). Mas o risco também se relaciona com as particularidades de cada estrutura. Quanto mais “aberta” é a estrutura, mais arriscadas são as condições oferecidas para a criação. Por sua vez, o clown não leva em consideração quaisquer expectativas já conhecidas para a resolução de um problema (sentar-se numa cadeira pode implicar em toda uma outra elaboração para o clown, como observaremos no capítulo 2). E mesmo quando existe um roteiro direcionando a performance, o clown assume o risco (e a liberdade) de configurar seu próprio caminho. Como indica Bolognesi (2003), o clown, em pleno estado de alerta, assume o risco das incertezas na medida em que sua performance “não está prevista anteriormente em um texto dramático e muito menos na quietude da plateia” (BOLOGNESI, 2003, p.198).

Para Ana Pilchowski (2008), o material de trabalho do clown emerge da zona de risco em que ele se coloca ao confrontar as próprias ambiguidades e fraquezas diante do futuro incerto.

Sua reação de naturalidade diante da incerteza permite que o erro também seja enxergado com o fator inevitável. Sua relação com o fator erro também é de grande importância nesse processo de investigação das soluções possíveis, e, principalmente, na escolha do momento mais adequado à exposição das soluções encontradas, já que, por estar tranquilo diante da possibilidade de erro, é mais fácil fazer a leitura dos acontecimentos sem se deixar levar pela ansiedade e pelo medo (PILCHOWSKI, 2008, p70).

Falleiros (2012) cita o sociólogo inglês Anthony Giddens para indicar que o termo risco estava primeiramente relacionado a um referencial de espaço, representando uma “ousadia em relação a mundos inexplorados e águas não conhecidas pela sociedade medieval do ocidente” (FALLEIROS, 2012, p.117). Também menciona que, com os anos, o conceito ganhou um sentido temporal, sendo apresentado como um campo a ser conquistado nas sociedades modernas. “Ainda assim, o conceito de risco está

intimamente relacionado com o avançar sobre um futuro incerto e se desprender do passado” (FALLEIROS, 2012, p.117).

Sendo a improvisação uma produção no momento presente, o fator temporal é preponderante e o risco inerente constitui uma de suas principais características. Se o/a performer tem a liberdade de “deixar vagar a imaginação criadora para inventar frases musicais capazes de exprimir um estilo e uma personalidade” (FRANCIS, 1987, p.275), as escolhas que ele/a realiza durante sua improvisação resultam do embate entre o campo de desejos, afetos e o campo das possibilidades que a plataforma de improvisação oferece.

Podemos dizer que a performance da livre improvisação não se baseia em nenhuma estrutura externa que garanta sua organicidade, dado o alto grau de elementos soltos que seus pressupostos de liberdade⁴⁵ outorgam. Se em outras plataformas de improvisação musical a estrutura oferece balizas para o seu “devido” preenchimento, em certo sentido a performance de improvisação radicalmente livre é livre de qualquer garantia de sucesso e livre de alguma possibilidade de fiasco. No melhor dos casos, a interação depende de um estado de atenção e sensibilidade ampliadas, que se projeta em ações improvisadas. Como comentamos anteriormente, essas características se observam também nas artes cênicas, na lógica clownesca.

Mas o risco não está só nas escolhas dos materiais que o improvisador utiliza. Também existe risco no desempenho físico, que se expressa nas habilidades pessoais com os respectivos instrumentos. O domínio do instrumento como extensão do corpo é consequência de anos de estudos e dedicação. Nesse processo de formação, o/a músico/musicista adquire as habilidades necessárias e em certo sentido “conquista” caminhos pelos quais aprende a transitar de forma fluente. As escalas, os *arpeggios*, as posições e digitações se transpõem em memória física. E no ato de improvisar o/a performer também assume riscos a respeito do que o seu corpo consegue fazer na sua relação com o instrumento.

⁴⁵ A liberdade na livre improvisação também diz respeito à emancipação do som enquanto parte constituinte de algum sistema hierarquizado. “Timbre, textura, ruído e silêncio são apenas alguns aspectos que passam a desempenhar um papel importante na composição [e na improvisação] estabelecendo uma dinâmica em que as construções sonoras passam a depender do contato efetivo com o material acústico, implicando numa atividade contínua de escuta e relacionamento com os sons” (CAMPESATO, 2012, p.14).

Por outro lado, existe também um fator externo que pode pressionar o/a improvisador/a e fazê-lo/a sentir-se acuado/a. Dependendo do território em que se dá a improvisação, o conjunto de expectativas advindas do contexto, em confronto com os agenciamentos concretos do/a performer, em certa medida podem indicar o quando ele/a é fluente ou não dentro dos parâmetros que o território propõe. Como indica Siqueira, “em várias culturas, a habilidade do músico é medida pela capacidade de improvisar” (SIQUEIRA, 2011, p.75). Capacidade que se observa em comparação com determinadas expectativas de gênero e estilos musicais. Ou seja, a capacidade é medida em sua relação com o cumprimento de tais expectativas. Claro que isto afeta de maneira singular cada performer, alguns podem ceder à pressão, enquanto outros/as assumem o risco. Em ambos os casos não se trata de indicar a postura certa ou errada, pois em última instância trata-se de expressão individual. Reconhecemos, porém, a existência de plataformas em que a autoafirmação técnica impõe-se como necessidade primária na medida em que o território rechaça a manifestação de debilidade individual⁴⁶.

Ao conhecer determinado repertório e os possíveis caminhos (escalas, campo harmônico e substituição harmônica, *arpeggios*, links II-V-I, etc.) o/a improvisador/a agencia o risco de suas empreitadas em direta relação com seus conhecimentos e habilidades técnicas, afastando-se ou aproximando-se das convenções estipuladas. E em muitas situações a “qualidade” da improvisação é julgada com base na comparação com essas convenções.

Nesse sentido o risco está relacionado com as “variações e desvios” que o/a performer escolhe no momento de improvisar. Ele/a pode decidir manter-se dentro das convenções ou não, pode atentar à estrutura harmônica e fugir da pulsação ou vice-versa, e diversas outras variações. O/A performer “é levado a tais decisões importantes em frações infinitesimais de tempo, o que torna imprescindível a este intérprete a experiência necessária para tomar estas decisões, ao lado de um profundo conhecimento dos modelos de improvisação” (SIQUEIRA, 2011, p.76). Muita coisa pode acontecer numa performance de improvisação musical, porém, o/a performer deve ser

⁴⁶ O julgamento da habilidade técnica ocorre quase sempre, não importa o gênero musical. Mesmo no jazz, há momentos em que esta habilidade pode ser questionada (como no caso de Ornette Coleman ou Thelonious Monk) ou relativizada (como no caso de Miles Davis ou Charles Mingus). Nestes casos, o que importa não é a habilidade técnica (velocidade, agilidade etc.) mas sim, a sensibilidade e a criatividade.

consciente das decisões e priorizar o coletivo, pois, como dissemos anteriormente, a improvisação entre duas ou mais pessoas é uma proposta de socialização no fazer musical, mesmo que ela se dê no território de propostas mais radicais⁴⁷ de improvisação.

Observamos casos em que existem roteiros e propostas de interação, porém não se tem uma estrutura fixada que delimite as ações, elas funcionam como direcionadoras e seus parâmetros são móveis ou pelo menos não absolutos. De modo geral, essas indicações são referentes externos que funcionam como estopim da performance. Em outros casos a improvisação acontece no contexto de exercícios com parâmetros determinados, a fim de trabalhar alguma questão específica, mas visando o treinamento de estratégias úteis para performances sem restrições.

A prática da improvisação livre⁴⁸ pode ser entendida como uma ação intencional de libertação das convenções tradicionais da música. Entretanto, espera-se uma postura autoreflexiva por parte de cada performer no intuito de construir um fluxo sonoro consistente, de maneira colaborativa - supondo uma interação idealista⁴⁹. A ambiguidade do conceito de liberdade, inerente ao processo, contribui para o surgimento de visões anárquicas que podem se apresentar como rejeição, carência de referenciais ou na possibilidade de concatenar quaisquer eventos sonoros.

Falleiros (2012) aponta como durante diversas sessões de improvisação o entendimento de “quebrar as regras” muitas vezes aciona manifestações agressivas em detrimento de

⁴⁷ Pode-se observar uma gradação em relação à quantidade de risco assumido na criação improvisada. Sua medida é relativa, em “razão de quanto um improvisador está disposto a ousar ou avançar, expandir atravessando os limites conhecidos aventurando-se no espaço do caos e estabelecendo criativamente novas fronteiras, sem, no entanto, perder-se no nada” (FALLEIROS, 2012, p.118). Considerando o campo de possibilidades que algumas plataformas de improvisação oferecem, elas se apresentam como estruturas prévias ao ato de improvisar. Assim, o estudo e seleção de materiais que “funcionam melhor” dentro daquele contexto garantem apostas seguras para o improvisador. “A Livre Improvisação executada sem nenhuma proposta e nenhum direcionamento é talvez considerada a aposta de maior risco, menos segura e mais radical” (FALLEIROS, 2012, p.118).

⁴⁸ À primeira vista, a liberdade associada a práxis é entendida como contravenção ao marco normativo da estrutura. Tocar “free” no âmbito jazzístico significa tocar fora das progressões harmônicas da peça. A liberdade na livre improvisação não significa (ou não deveria significar) um descomprometimento em relação a criação colaborativa ou uma visão de liberdade que exclui o outro, pois seus pressupostos indicam a mesma dinâmica social que ampara todo fazer musical. “No ambiente complexo dessa prática, há uma ética inerente que deriva do compromisso de fazer música de forma colaborativa” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA, COSTA, 2013, p.3).

⁴⁹ Para Falleiros (2012), para essa prática – por sua natureza como acontecimento único, sem assumir uma posição de obra aberta, nem fechada, “sua forma ideal é a de um acontecimento colaborativo no qual as interações entre quem a faz é o que determina a sua forma, enquanto o seu conteúdo é biográfico, dependente das ações individuais abalizadas pelo coletivo” (FALLEIROS, 2012, p.59).

ações recíprocas. “Falta de escuta, ruídos, tocar fora da técnica propositalmente e sem finalidade para além da agressão por si (...) isto também se passava nas formas de interação, em que parece mais importante aparentar agressividade e caos do que estabelecer uma articulação, escuta e atenção” (FALLEIROS, 2012, p.27). O autor também indica que a ideia de “liberdade” do/a improvisador/a pode ser entendida como uma brecha que pode ensimesmar o/a performer a partir de suas próprias formulações, pois estaria “mais envolvido com a execução de sons do que com a criação. Isso porque apenas executar sons não indica a presença de ações criativas” (FALLEIROS, 2012, p.181), assim como, num grupo de improvisadores, tocar no mesmo tempo e espaço não revela, necessariamente, ação recíproca entre os/as participantes.

Por outro lado, como exemplo do risco inerente à improvisação, relatamos uma experiência ocorrida durante um dos *NetConcert* em que participamos, o segundo concerto da série, realizado em março de 2013.

Os *NetConcert* foram concertos realizados por meio da internet, como parte das atividades de um laboratório de pesquisa sobre performance musical em rede, com sede no Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom) da USP. Na ocasião o concerto foi realizado pela Universidade de São Paulo e pela Sonic Arts Research Centre (SARC) em Belfast. Os músicos convidados éramos eu, da USP, e Robert Casey, do SARC.

A peça para a qual fomos convidados a participar foi *Cipher Series* de Pedro Rebelo. *Cipher Series* é uma coleção de partituras gráficas que são exibidas para um duo de intérpretes e para o público, em uma determinada sequência, por meio de um vídeo projetado na tela. A proposta trabalha a notação como mediador da escuta. Embora não existam instruções claras sobre como interpretar os gráficos, a colocação espacial e temporal das imagens e sua exibição aos intérpretes e ao público coloca o/a performer como propositos de relações entre os eventos sonoros e os gráficos. A mudança dos gráficos na tela, implicaria em modificações na forma de articular o material sonoro.

A estrutura tecnológica elaborada para o evento proporcionava conexão direta entre os sons gerados pelos músicos/musicistas em continentes diferentes, quase sem latência entre as partes. Apesar disso, além do risco inerente a uma proposta musical que depende mais da interação entre os/as participantes, esse caso também envolve o risco

de colapso da estrutura tecnológica. E foi exatamente o que aconteceu. Robert e eu estávamos executando a primeira parte da performance, interagindo com a partitura e com os sons que cada um criava conforme os gráficos iam mudando, quando de repente a conexão sonora caiu e não se reestabeleceu. Até esse momento, o referente⁵⁰ da improvisação estava dado pela partitura gráfica e a interação entre os sons que cada um ia criando.

A partir do momento em que conexão foi rompida, Robert e eu ficamos sem comunicação sonora. A partitura gráfica continuava sendo apresentada, porém ia “travando” em alguns momentos. Percebi que tinha duas opções diante da situação: interromper a performance (pois o percurso planejado deu errado) ou continuar tocando e encarando o “desconhecido”. As experiências anteriores, acumuladas na minha biografia musical ou *knowledge base* (COSTA; SCHAUB, 2013), serviram como âncora para a continuidade da improvisação naquele momento. Como indica Muniz (2015) em relação ao treinamento (sua experiência acumulada) do/a performer cênico: “esse é um paradoxo interessante dessa metodologia de trabalho, há de se perder o medo do fracasso justamente pela constante convivência com o erro” (MUNIZ, 2015, p.165). Tentei conter a ansiedade e continuei até o último gráfico sumir da tela, finalizando minha performance.

Cabe destacar a importância de experiências anteriores na Orquestra Errante, sem as quais talvez eu não tivesse a segurança necessária para encarar esse momento de insegurança. Isso diz respeito ao treinamento prévio do/a performer. Como observamos a seguir, tanto o clown como o/a livre improvisador/a precisam exercitar-se e desenvolver uma espécie de “técnica particular”. Para improvisar é necessário estabelecer uma relação de preparo e processo, a qual proporciona estratégias de interação “como parte da construção de um *atelier* para o improvisador. Este *atelier*, no qual o improvisador irá consolidar seus processos, estabelecer uma autonomia” (FALLEIROS, 2012, p.34 – grifo no original).

⁵⁰ Como indicam Costa e Schaub (2013, p.5), “*free improvisation does not use explicit referents*”, o referente emerge como pontos de relação que se estabelecem durante a própria performance. A criação instantânea a instantânea da livre improvisação, permite acionar a memória do instante passado como “*the only referent for that specific performance*” (COSTA; SCHAUB, 2013, p.5).

1.9 – Anterioridade decisiva

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 de paródia.

A respeito do treinamento do clown circense, Bolognesi (2008) 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, 2008, p.70 – grifo no original). Em outras palavras, para realizar uma performance “às avessas”, o clown precisa primeiramente ter bom domínio dos exercícios objetos de paródia, para assim desenvolver uma relação inusitada e extrair dessa situação suas potencialidades cômicas.

Na história do clown circense podemos observar como essa relação por “dentro” da técnica propiciou ferramentas oportunas para o/a performer. Como indica Castro (2005), a personagem do desajeitado a cavalo era uma tradição antiga nas escolas de equitação. “Um exímio cavaleiro divertia a tropa e os amigos mostrando as inúmeras possibilidades de se montar errado em um cavalo” (CASTRO, 2005, p.57). Em geral a personagem era apresentado como um alfaiate com total inadequação ao cavalo, ignorando qualquer noção de como montá-lo ou trata-lo.

O pobre alfaiate, depois de cuidadosas investidas de aproximação, conseguia colocar o pé no estribo, mas se atrapalhava tanto que, quando finalmente subia no lombo do cavalo, ficava ao contrário, a cabeça olhando para o rabo do animal. Esta imagem é antiga, muito antiga, e permanece uma boa piada ainda nos dias de hoje (CASTRO, 2005, p.57).

A relação entre o domínio da técnica e a sua negação (ou disfarce) é amplamente explorada pelos clowns de circo, tanto nos números do alfaiate atrapalhado com o cavalo quanto nos números de acrobacias e malabares. Em todos os casos o clown precisa de uma relação anterior que se torna decisiva no devir da performance. Fazendo um paralelo com a livre improvisação, o treinamento equestre ou de malabares é o *knowledge base* (COSTA; SCHAUB, 2013) necessário para o clown conseguir realizar suas proezas com fluidez e segurança. Castro (2005) relata também outro número a cavalo

que foi bastante explorado nos circos: a cena dos três moleiros.

A cena começa apresentando três moleiros a caminho da feira onde vão vender sua farinha. O problema é que eles têm apenas um cavalo. Depois de muita discussão, decidem que o melhor é revezarem-se na montaria, o que fazem com o cavalo em movimento. Sobem e descem do animal, dando cambalhotas e saltos cômicos, até a chegada de um carvoeiro, que entra no revezamento sem respeitar a ordem e o tempo combinado. Ao final, os três moleiros vingam-se enchendo-o de farinha, deixando branco o carvoeiro que antes estava negro de carvão (CASTRO, 2005, p.59).

Apesar da importância dessa anterioridade que garantia destreza física, Castro indica que o clown Chocolat “não tinha qualquer experiência no circo e não sabia nada de acrobacia, mas logo começou a ser reconhecido no seu papel de vítima de [o clown Tony] Grice, na entrada cômica *Estação de Trem*” (CASTRO, 2005, p.73). Talvez pelo “talento natural”, mas muito também pela experiência adquirida, Chocolat trouxe à tona um clown no estilo do Augusto muito especial. “O tonto estúpido com uma dose irresistível de inocência e bondade, que alguns contemporâneos chegam a dizer que ele criou um novo tipo de augusto: o Chocolat” (CASTRO, 2005, p.73). Um tipo de clown que se expressa mais pela linguagem psicológica/corporal do que pela negação de alguma técnica acrobática. Isso revela que diversos treinamentos podem preparar um clown para o exercício de suas atividades profissionais.

Juliana Dorneles (2003) indica que o clown precisa “explorar a lógica físico-corpórea (pensar com o corpo)” (DORNELES, 2003, p.48), um 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 do 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 auto-sustentada” (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.

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”. Porém de forma similar ao clown, quanto mais experiência acumulada no ambiente da livre criação, maior será a intencionalidade do/a instrumentista em suas ações. Além disso, o estudo do instrumento, seja ele tradicional ou não (luteria experimental), está ligado com o 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 nossa⁵¹). E 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.

Assim, para realizar ações intencionadas na livre improvisação, é preciso um mínimo de controle sobre o instrumento e, quanto mais experiência acumulada nessa prática musical, maiores as chances de direcionar intencionalmente as ações à criação colaborativa. Isso é o que diferencia o/a livre improvisador/a de uma criança que brinca ao piano, por exemplo.

Em relação ao trabalho em grupo no ambiente da livre improvisação, é importante aprender a propor e a responder as proposições dos/a outros/as. Para direcionar as ações na 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 de autocontrole para diferenciar a proposição e a imposição de ideias. Muniz (2015) indica que ideias preconcebidas se impõem e bloqueiam 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

⁵¹ No original: *its acoustic qualities in all of its parameters (...) by listening to it, producing it, manipulating it, transforming it and combining it (with other sounds) from his/her instrumental practice* (COSTA; SCHAUB, 2013, p.6).

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).

A partir dos referenciais sobre a livre improvisação e a atividade clownesca acionados e discutidos até então, no capítulo 2, detalhamos os exercícios de interação musical que desenvolvemos com a Orquestra Errante.

CAPÍTULO 2 – EXERCÍCIOS INTERATIVOS INSPIRADOS EM CLOWNS

As reflexões apresentadas no capítulo anterior subsidiaram a elaboração de exercícios de interação que foram propostos para a Orquestra Errante. O foco dos exercícios se encontra na exploração de estratégias de criação/comunicação que podem ser aplicadas posteriormente em sessões de livre improvisação a fim de fomentar ações recíprocas e criação colaborativa. Consideramos que o trabalho com parâmetros específicos⁵² no decorrer do treinamento permite aos/as performers aguçarem a sensibilidade para o coletivo, o que pode induzir a produção de mais pontos de contato entre os/as performers e garantir a manutenção de um ambiente de liberdade, tal como a prática demanda.

Para cada exercício proposto ao grupo de improvisadores, realizamos a descrição da performance e uma discussão sobre as possibilidades de sua transposição ao universo sonoro. Fizemos também um breve roteiro de eventos, de modo a direcionar o trabalho durante a seção de improvisação. Os exercícios propostos estão detalhados a seguir e podem ser de interesse para outros grupos de improvisação coletiva.

2.1 – Ficar no problema

Um dos desdobramentos dessa pesquisa sobre as estratégias de clown para a prática da livre improvisação se observa na proposta de uma variação para as performances em duos e trios que a Orquestra Errante vinha realizando em pesquisas anteriores. Nesse contexto elaboramos o exercício “Ficar no problema”. A proposta trabalha a insistência num mesmo material e também a simplicidade, pois parte de um movimento mínimo e tenta se manter nele, modificando-o. O tempo interno da performance tem caráter lento e estático.

⁵² Como indica David Borgo: *One common device used in both free and idiom-specific improvisation traditions is handicapping. Handicapping refers to a self-imposed challenge designed to limit material and techniques available to the improviser. These may be conceptual or even physical handicaps imposed on the performer. Conceptual could involve playing only one note or within a specified range or aiming for a uniform mood to an improvisation (...) Physical handicaps might include using only a particular part of an instrument or only one hand* (BORGO, 2002, p.174). [Um dispositivo comum utilizado na livre improvisação e na improvisação idiomática tradicional, são os *handicapping*. *Handicapping* refere-se a restrições auto impostas destinadas a limitar materiais e técnicas disponíveis para o improvisador. Elas podem ser restrições conceituais ou mesmo físicas impostas sobre o performer. As conceituais poderiam envolver tocar apenas uma nota ou dentro de um intervalo específico ou apontar para um modo uniforme de improvisação (...) Deficiências físicas podem incluir o uso de apenas uma parte específica do instrumento ou apenas uma mão].

A ideia parte de um exercício clownesco onde o performer se depara com um “problema”: sentar-se numa cadeira ao mesmo tempo em que sustenta um bolo na mão. Em vez de fugir do problema ou solucioná-lo o mais rápido possível, o clown o encara como oportunidade de exploração e criação. Uma versão desse exercício clownesco está registrada em vídeo⁵³ e foi apresentada à Orquestra Errante durante os encontros do grupo. Não se trata de um problema complexo ou sofisticado, pois o clown pode tomar as coisas do cotidiano e trata-las como quem não as conhece ou entende. Assim, uma atividade a princípio muito simples, como sentar-se numa cadeira, pode ser demorada, complicada e inusitada para o clown. No caso exemplificado, o performer demora quase 5 minutos até “resolver” o conflito e, finalmente, conseguir sentar-se. O clown não faz grandes acrobacias com a cadeira, ao contrário, o que ele faz é enroscar-se como se ela fosse uma complexa teia de aranha. Mas é uma simples cadeira.



Imagem 7: Performance do exercício clownesco “Ficar no problema” (Fonte: internet)

Como observamos no capítulo anterior, no contexto em que o clown opera, as referências usuais não precisam ser seguidas à risca, elas podem ser burladas, pervertidas ou simplesmente negadas. O jogo de sentar-se na cadeira consiste em expandir ao máximo uma ação simples e extrair dela todo o seu potencial. Não se trata de um problema sofisticado. Trata-se da exploração de desdobramentos inesperados que postergam a solução definitiva, “esticando” o processo criativo. A transposição do

⁵³ O vídeo está disponível no seguinte endereço eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=8vX2q6XR8QA> (último acesso em agosto 2016).

exercício clownesco para o universo musical atenta ao trabalho com o mínimo de movimento de si (evitando lixo criativo⁵⁴) e com o máximo de atenção para com o outro. No caso do clown, o exercício é individual, porém, transposto esse “mote” para nosso ambiente de livre improvisação, achamos pertinente explorar esse exercício em pequenos grupos, como duos e trios (aproveitando a experiência do grupo em realizar atividades com essa formação).

As relações estabelecidas entre os/as músicos/musicistas na livre improvisação dependem de um equilíbrio entre o surgimento de novas ideias e a exploração das potencialidades dessas ideias. Se a cada momento surgissem novos eventos musicais e não houvesse tempo para desenvolvê-los, o fluxo sonoro produzido não seria resultado de ações colaborativas, mas consequência de camadas de eventos aleatórios. Durante as reuniões da Orquestra Errante, focamos o trabalho no dinamismo que envolve as relações entre os/as músicos/musicistas. Para a concretização das relações sonoras, observamos que precisávamos encontrar um ponto de equilíbrio num jogo entre flexibilidade (surgimento do novo/inesperado) e rigidez (focar numa ideia e explorá-la). Isso porque, tanto na livre improvisação musical como no clowning, o foco está no processo, nas relações entre as partes e não apenas nas individualidades.

Começamos a trabalhar o exercício “Ficar no problema” com a Orquestra Errante em meados de 2015. Naquele momento, a orquestra apresentava certo “exagero de flexibilidade” e nas sessões de livre improvisação era frequente irmos “pulando” de ideia em ideia, sem desenvolver as potencialidades de cada uma delas.

Essa característica também se apresenta entre os aspirantes a clown, na execução dos exercícios iniciais, como aponta Pilchowski (2008). Nos exercícios em que o/a aspirante a clown procura aproveitar ao máximo a surpresa do inesperado, muitas vezes acontece um exagero de flexibilidade. “Muitas vezes pula de ideia em ideia, colhe estímulo atrás

⁵⁴ Para os pesquisadores Sílvio Ferraz e Damián Keller (2014), quando um material sonoro não é considerado relevante no grupo, ele é descartado constituindo lixo criativo. Na livre improvisação o que é lixo para um/a pode não ser lixo para outro/a. Assim, a produção ou não de lixo criativo depende do acolhimento de materiais pelo grupo. Ele também depende do controle sobre a ansiedade em cada participante. Se o/a músico/musicista executar ideias novas a todo momento, sem dar tempo a que o grupo as acolha, há grandes chances de que elas não reverberem no grupo e sejam desconsideradas, virando lixo criativo. Porém se o/a músico/musicista insistir teimosamente na sua ideia, esse “lixo” pode ser potente suficiente para desencadear um processo de desestabilização, e assim, criação.

de estímulo sem avaliar a real necessidade de mover-se para o novo” (PILCHOWSKI, 2008, p.41). Assim, observamos que tanto na performance do clown como na livre improvisação é preciso controlar a ansiedade individual e aprender a desenvolver ideias em grupo. Caso contrário a performance não ganha consistência. Se o/a performer não souber “Ficar no problema”, corre risco de não construir cena alguma “pois pula de início em início, faz inúmeras conexões de ideias, sem, no entanto, desenvolver alguma delas satisfatoriamente” (PILCHOWSKI, 2008, p.41).

Outro fator que observamos na Orquestra Errante, no período em que iniciamos o trabalho com o exercício “Ficar no problema”, era uma tendência de fazer vozes em uníssono nos instrumentos de sopros, como uma espécie de clichê da orquestra. O reconhecimento de altura de sons, curiosamente, fomentava as mesmas ações nos mesmos performers, em encontros diferentes. Na maioria dos casos, tratavam-se de blocos de notas longas em dinâmica *ff* ou *fff* que se estabilizam em segmentos de vozes em uníssono. A ideia, então, foi utilizar essa constante e sabotá-la por meio de um trabalho de restrição. Assim, transpomos o mote “Ficar no problema” e indicamos que os/as performers deviam trabalhar partindo de sons multifônicos e deviam explorar os batimentos que surgissem entre as vozes, sem cair no estabelecimento de uníssonos.

Os primeiros performers a executarem o exercício foi o duo de saxofone e trombone. Nas primeiras tentativas o duo teve dificuldades em realizar a proposta. Novamente apareceram momentos dispersos em que o uso de materiais “prontos⁵⁵” desviaram o fluxo sonoro da proposta inicial. Mas, insistindo no exercício, as performances foram paulatinamente realizadas de modo mais próximo da proposta inicial. O resultado sonoro, nesses casos, percebe-se como sensação de texturas em micromovimento. Em contrapartida, nas primeiras versões as vozes pareciam escapar por caminhos separados, distanciando-se. Neste último, ainda que o resultado sonoro fosse

⁵⁵ Uma ação “pronta” pode ser o uso de escalas ascendentes e descendentes. Nelas o performer apoia-se num “modelo guia” – um referente externo à performance (COSTA; SCHAUB, 2013) -, que simplesmente é aplicado e não necessariamente se realiza por meio de um “mergulho no som” - parafraseando Scelsi. No caso do exemplo que estamos citando, ouvimos no início o uso de escalas cromáticas ascendentes e descendentes. Seguidamente, quando um som se destaca dentre os outros, e, se ele for sustentado por mais tempo, o outro performer consegue “encontrar” o mesmo som (no sentido de frequência aproximada), e imitá-lo, formando assim um uníssono, o qual acaba gerando o bloco sonoro comentado.

interessante, os momentos de dispersão indicavam uma diminuição das ações recíprocas, ou seja, a interação era minimizada por conta das permutações no material.

Como comentamos anteriormente, os exercícios buscam explorar o estado de atenção e prontidão necessários à interação que a livre improvisação demanda. Nesse sentido o uso de restrições ajuda a focar o trabalho em pontos específicos. Em certa medida poderia parecer estranho recorrer à imposição de restrições para “o estudo” da “livre” improvisação, limitando a criatividade individual, mas o ponto de vista que procuramos acionar é que essas demarcações, em propostas tidas como exercícios, fomentam a interação pois “lembra[m] a cada participante de concentrar a atenção nas enunciações do coletivo e no momento musical [o momento presente] em vez de tornar-se facilmente sobrecarregado com a enorme gama de possibilidades musicais individuais” (BORGO, 2002, p.174 - tradução nossa⁵⁶), ajudando o/a performer a escapar do ensimesmamento em que pode cair nessa prática “libertária”.

É interessante observar que Borgo (2002) se refere a essas restrições de improvisação como desvantagens autoimpostas. Se lembramos que o clown trabalha sua performance a partir da sua exposição ao ridículo e ao fracasso, a autoimposição de desvantagens aparece como estratégia que permite ao performer escapar de recursos virtuosísticos da ordem do “sucesso”. Também é sob essa perspectiva que Borgo (2002) observa a utilização de desvantagens autoimpostas a fim de exercitar a concentração para com o coletivo por meio da limitação de técnicas e materiais que os performers podem utilizar. Segundo Borgo (2002):

Estas podem ser desvantagens conceituais ou mesmo físicas, impostas ao performer. Desvantagens conceituais podem envolver tocar apenas uma única nota ou dentro de um intervalo específico ou indicar um estado de humor uniforme para uma improvisação (...) Desvantagens físicas podem incluir o uso de apenas uma parte específica do instrumento ou apenas uma mão” (BORGO, 2002, p.174 - tradução nossa⁵⁷).

⁵⁶ No original: *remind each participant to focus attention on the collective statement and the musical moment rather than to become easily overwhelmed with the enormous scope of individual musical possibilities* (BORGO, 2002, p.174).

⁵⁷ No original: *these may be conceptual or even physical handicaps imposed on the performer. Conceptual handicaps could involve playing only one note or within a specified range or aiming for a uniform mood to an improvisation (...) Physical handicaps might include using only a particular part of an instrument or only one hand* (BORGO, 2002, p.174).

Na Orquestra Errante, o seguinte duo a executar o exercício foi formado pela pianista e pelo performer de luteria experimental⁵⁸. Para esse duo, acrescentamos ao “problema” o mote “quase nada, sustentado”. Aqui o foco de trabalho esteve concentrado na gerência da dinâmica baixa, com o uso de materiais fora do comum como o som do piano sem o uso das teclas e/ou com dispositivos acoplados entre as cordas. Os instrumentos experimentais, por si mesmos, já apresentam sons inusitados. Entre os limites impostos solicitamos evitar uso de vogais (no caso da utilização da voz), evitar o uso das teclas do piano, trabalhar microsons e evitar momentos de silêncio.

Neste duo, as versões do exercício também resultaram em momentos de texturas em micromovimentos. Salientamos que no devir de uma das primeiras execuções, percebemos que a pianista realizou um arco na dinâmica, crescendo aos poucos, partindo do *ppp* até chegar num *mp* para logo em seguida fechar o arco em *ppp* novamente. Esse claro gesto musical se enquadra dentro da proposta inicial, respeitando as indicações de evitar uso das teclas do piano e evitar momentos de silêncio, ao mesmo tempo em que se devia atentar a “quase nada”. Percebemos que o performer de instrumentos experimentais acompanhou o arco crescente. Sendo afetado pelos enunciados da pianista, o performer aumentou a intensidade e frequência dos seus enunciados adensando assim a dinâmica e a textura. No entanto, a partir do momento em que a pianista foi recuando, observamos o distanciamento entre as duas vozes e uma conseqüente dispersão da conversa. O performer de luteria experimental continuou a crescer e se sobrepôs às enunciações da colega, ficando ela relegada a uma camada inferior no fluxo sonoro total. Esse movimento foi percebido como uma espécie de hierarquia composicional temporária que redireciona o fluxo coletivo.

Com vistas a complementar essa análise, cabe destacar aspectos dos depoimentos dos/as participantes. Concluído o exercício, cada um/a comentou suas impressões sobre a proposta. Nesse momento indicamos a coesão nos desenvolvimentos da primeira parte e o desencontro da segunda. No caso dos instrumentos de luteria experimental, o

⁵⁸ Nos referimos a instrumentos inventados e construídos pelo próprio performer. O músico utiliza os mais diversos e inusitados materiais para elaborar seus instrumentos. Estes podem variar entre flautas de cano pvc de vários tamanhos, flautas de nariz, flautas de água (seringueira) balões de ar, engenhocas percussivas, etc. Em alguns momentos o músico também utiliza a voz acoplada a um sistema de amplificação e efeitos de pedais.

performer indicou que em determinados momentos percebeu o arco que a colega estava realizando, porém, sua decisão foi continuar desenvolvendo seu próprio material pois, na sua perspectiva, o som resultante era interessante e passível de ser explorado por mais tempo. Seu desejo de continuar e a vontade de desenvolver o material fizeram o performer desviar-se das restrições iniciais (do problema) e, talvez sem explícita intenção, impor a direção do fluxo sonoro desse momento até o fim da performance. Uma direção que já não se configura pelas transações do coletivo, mas se impõe pelo indivíduo.

Isso pode parecer controverso. Mesmo almejando um resultado coletivo, cada músico/musicista está sempre presente com seu corpo, sua individualidade. No entanto, as restrições no exercício apontam para o trabalho em equipe a fim de aguçar a percepção para com o colega e, com isso, fomentar ações recíprocas. Neste caso, a dispersão da proposta inicial resulta em ênfase no individual, em detrimento do coletivo.

Nas reuniões seguintes voltamos a explorar o exercício “Ficar no problema”, procurando trocar os/as integrantes de cada duo para evitar a formação de zonas de conforto. Nesse sentido, os encontros semanais da Orquestra Errante podem promover uma rotina de ensaios. Para evitar o desgaste criativo pela repetição de exercícios, se faz importante renovar os “grupos internos” de trabalho, assim como explorar novas propostas e exercícios de interação.

No decorrer dos encontros, a proposta “Ficar no problema” ajudou os membros da Orquestra Errante a controlar a ansiedade na formulação de novas ideias durante o devir da improvisação, além de contribuir para o treinamento individual dos/as performers no sentido de explorar potencialidades sonoras do instrumento, pela sustentação de uma determinada ação. Isso porque a proposta trabalha sobre a ansiedade e segurança do/a performer, proporcionando uma experiência de confronto (com a própria ansiedade, e com a ansiedade do/a outro/a) e superação (quando os/as participantes conseguem “dar vida” ao jogo sonoro de maneira grupal e colaborativa, tendo por base o exercício proposto e suas restrições). Durante os encontros da Orquestra Errante registramos duas performances que se configuram como exemplo sonoro da interação

estabelecida a partir do exercício. O primeiro áudio⁵⁹ corresponde ao duo formado pela pianista Mariana Carvalho e o guitarrista Pedro Sollero. O segundo áudio⁶⁰ corresponde ao duo formado pelo pianista Thiago Kondo e o saxofonista Hildeberto Chagas. Nos dois exemplos percebemos que, mesmo explorando ações sonoras diversas, os/as participantes, focaram o trabalho na exploração de um material sonoro, modificando-o e “esticando” o processo. A clareza das ações sonoras, em ambos duos, permite acioná-los como exemplos do trabalho proposto com esse exercício.

Por outro lado, e também a partir desse exercício, a Orquestra Errante realizou improvisações com ênfase nas variações nos tempos de duração das performances, o que ajudou a configurar uma proposta de interação em que a orquestra deveria realizar uma improvisação de longa duração, mantendo a perspectiva de “Ficar no problema”. O exercício serviu de base para parte da performance “TransPosições” e ainda nos ajudou a elaborar uma proposta para uma faixa de áudio para o projeto CD do NuSom (ECA-USP). Esses trabalhos se encontram detalhados no capítulo 3 do presente relatório.

Como desdobramento das variações dos tempos de duração das performances, aos poucos configurou-se a proposta “Meditação” – uma proposta de performance de longa duração que parte do mote “Ficar no problema”. Assim, em março de 2016, a Orquestra Errante realizou várias performances longas, algumas com duração de quase 1 hora. A título de exemplo, selecionamos uma⁶¹ dessas performances. Após essa execução, como é costume na dinâmica de ensaios da Orquestra Errante, conversamos e discutimos a improvisação (percursos, materiais, procedimentos, comportamentos, interação, problemas, etc.). Concordamos que faltaram momentos de silêncio e que poderíamos ter explorado melhor os momentos de “música de câmara” – solos, duos, trios. A performance foi, no geral, muito densa o tempo todo. Embora tivéssemos “ficado no problema”, a tendência predominante no grupo foi explorar texturas construídas por

⁵⁹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 6 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/06-ficar-no-problema-orquestra-errante>

⁶⁰ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 7 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/07-ficar-no-problema-orquestra-errante>

⁶¹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 8 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/08-meditacao-orquestra-errante>

acumulação gradativa de camadas. Também concordamos em trabalhar as seguintes experiências focando na construção do fluxo pela soma de gestos complementares ou contrastantes – o que de fato fizemos por meio do exercício “Permutações”, detalhado no próximo item.

Para permitir o acesso de outros grupos de improvisação a esse exercício, elaboramos um roteiro de ações que procura exemplificar a ideia do exercício. O roteiro foi planejado para duo, porém, segundo a dinâmica interna de cada grupo, é possível realizar o exercício em formações maiores, como trios ou quartetos.

Roteiro:

- *O duo está em cena. Antes de iniciar se faz silêncio por 10 segundos. Nesse tempo cada músico/musicista pensa (não toca) em um evento textural que executará em seguida.*
- *O duo se olha e inicia a performance. Cada um/a executa o que pensou. O encontro da apresentação dos pensamentos gera atrito, não se foge dele. Cada um/a continua executando sua ideia inicial. Contempla-se o atrito. Procura-se perceber os pequenos movimentos internos do fluxo sonoro que resultam da superposição das ações. O foco da interação se direciona a esses movimentos internos de comportamento.*
- *Sem se afastar das ideias originais, o duo procura desenvolver uma trama sonora (desenvolver o movimento interno da textura). Aos poucos a textura se modifica, sem que se perceba uma mudança brusca nos eventos. Aparentemente não acontece “nada de novo”.*
- *O duo explora uma interação focada nos pequenos movimentos internos da textura, procurando “movimentar-se” juntos. Um/a “avança” um pouco e o/a outro/a também. Um/a “recua” um pouco e o/a outro/a o faz também. Porém cada um/a está “no seu próprio problema”.*
- *O jogo acaba quando os/as músicos/musicistas sincronizam um final juntos, em sensação de repouso.*

Observações: Sugerimos que a performance tenha duração de 3 a 5 minutos. Sugerimos também que após cada performance os/as participantes façam comentários sobre suas ações e as ações do grupo. Todos/as podem participar do debate, quem tocou e quem assistiu. Essa “roda de conversa” após cada performance é muito importante para refletir sobre o processo do grupo. No caso da Orquestra Errante, o amadurecimento do grupo se fundamenta nessa dinâmica que alia prática e reflexão em cada encontro.

2.2 Permutações

O exercício busca explorar o estado de atenção e prontidão necessários para uma interação intensa, a partir de ações e reações que se complementam em movimentos rápidos. O tempo interno da performance tem caráter rápido e afobado. Em certo sentido, este exercício funciona como o complemento necessário para trabalhar o jogo de flexibilidade e rigidez comentados no item anterior.

De forma similar à proposta anterior, esta proposta se baseia em uma performance clownesca, que também conta com uma versão registrada em vídeo⁶² e que foi apresentada à Orquestra Errante. No vídeo se observa uma dupla de clowns que chega em cena. Os dois clowns, ao se verem, procuram se cumprimentar. Mas enquanto um estende a mão para o cumprimento, o outro levanta o chapéu. Ao ver o cumprimento de um, o outro troca o seu jeito pelo do parceiro, e como o parceiro faz o mesmo, novamente as intenções não sincronizam. O movimento se repete e os clowns ficam em *looping* até o desfecho final, em que um bate no outro, matando-o. No fim da performance os clowns comentam alguns elementos trabalhados na proposta.

É interessante notar que nesta performance a interação acontece por meio da combinação de elementos antagônicos que se substituem mutuamente. Não é previamente estabelecido quem vai cumprimentar com a mão e quem vai levantar o chapéu. O primeiro a sinalizar um dos cumprimentos condiciona o outro a realizar o cumprimento contrário. A reação deve ser imediata: depende do estado de alerta, da prontidão dos performers e também da velocidade de reação deles. O objetivo em

⁶² O vídeo está disponível no seguinte endereço eletrônico: https://youtu.be/Hng2hq_w_fk (último acesso em agosto 2016).

termos musicais se concentra na percepção da ação do/a colega e pronta reação a ela, promovendo uma espécie de conversa por meio da alternância de elementos díspares.



Imagem 8: Performance do exercício clownesco Permutações – Vide nota de rodapé 62 (Fonte: internet)

Transpondo o “mote” para o ambiente da livre improvisação, o exercício musical trabalha a interação com ênfase na permutação de materiais díspares que são elaborados no devir da improvisação. Ou seja, os materiais sonoros não são previamente concebidos, senão durante a própria interação. Assim, o duo começa a performance tendo primeiramente que estabilizar materiais contrastantes para depois iniciar o jogo de permutações com esses materiais. A interação acontece identificando o som do/a colega para depois - quando um dos/as performers troca de material -, tentar reproduzi-lo como elemento contrastante à seção anterior. Ou seja, o desenrolar da performance acontece em relação à permutação de enunciações entre os/as participantes. Como no caso dos clowns, a proposta de improvisação deixa a iniciativa das ações à livre escolha entre os/as músicos/musicistas, sendo que cada um/a precisa reagir da maneira mais rápida possível ao movimento do/a outro/a. As proporções entre cada seção, ou seja, o tempo entre cada permutação, tampouco é definido, ficando atrelado ao agenciamento do duo. Assim, o exercício promove um estado de atenção e prontidão acentuados para que haja reação na dupla, em sentidos contrários.

Esse processo de alternância se assemelha ao que Mariana Muniz (2015) sugere como movimento de “rebote”. Para Muniz (2015, p.174), como “uma bola de tênis que, quando é lançada, quica ao entrar em contato com o solo ou com uma parede”, assim também o improvisador cênico precisa “*rebotar* em uma associação livre de ideias ao entrar em contato com um estímulo” (MUNIZ, 2015, p.174 – grifo no original). Trata-se de um motor que promove as ações do grupo.

O rebote parte da escuta e ambos são os elementos mais básicos da improvisação. A escuta ativa e intencionada provoca o rebote e este é o *motor* de toda ação improvisada. O rebote, assim como a escuta, demanda um treinamento específico. A principal dificuldade de um improvisador inexperiente é aceitar seus primeiros pensamentos e deixar que fluam as associações livres (...) a criatividade reside na capacidade de expressar as livres associações surgidas a partir da escuta de estímulos internos ou externos (MUNIZ, 2015, p.174 – grifo no original).

O exercício anterior, “Ficar no problema”, focava no controle de ansiedade (exagero de flexibilidade) procurando evitar o “lixo criativo”, no sentido do surgimento de novas ideias a toda hora sem o tempo necessário de explorá-las. Já no caso do exercício “Permutações” aqui proposto, atenta-se ao controle da rigidez excessiva. Essa rigidez se observa nos momentos em que o/a performer está excessivamente focado num mesmo material, não abrindo possibilidades de troca e conexão entre os/as demais participantes. Como indica Pilchowski (2008), “o constante jogo entre flexibilidade e dureza permite ao sistema regular suas conexões, e se o jogo se desenvolve adequadamente surgem as emergências. A integralidade do sistema depende dessa construção em conjunto, da cooperação” (PILCHOWSKI, 2008, p.42).

Durante os primeiros encontros em que apresentamos e trabalhamos esse exercício com a Orquestra Errante, o grupo teve dificuldades para estabelecer materiais suficientemente contrastantes e que deveriam ser permutados entre os/as participantes. De modo geral, durante as primeiras tentativas, a dinâmica interna dos duos apresentava um caráter de “titubeio e ansiedade” e muitas vezes os/as músicos/musicistas não conseguiram elaborar e ajustar seus materiais sonoros para que eles se tornassem adequados ao jogo. Em certo sentido, a interação tendia ou à homogeneização dos materiais, ou à dispersão por conta de materiais diferentes, mas sem o estabelecimento de uma “conversa” entre os/as participantes. Assim, uma solução temporária – que surgiu durante as conversas pós performances do grupo –, foi

a ideia de que os/as participantes de cada duo não começassem juntos. Um/a começaria sozinho/a e o/a outro/a, a partir do material do/a primeiro/a, teria a referência sonora para criar sua intervenção “contrastante”. Essa configuração foi mantida durante poucos encontros e ajudou no treinamento da percepção (do som do/a outro/a) e da elaboração (do som próprio) de materiais que se adequassem ao jogo proposto. Após alguns encontros o grupo apresentava maior “segurança” para realizar o exercício sem a necessidade de um/a músico/musicista iniciar primeiro. Assim, uma vez entendida a dinâmica de “permutações” proposta (a reação em “rebote”, com materiais contrastantes), o grupo conseguiu explorar o caráter rápido e afobado da ideia inicial.

Uma vez iniciada a performance em duo, cada performer deve atentar o mais rápido possível ao som que o/a outro/a está realizando e “rebotar” com uma ideia contrastante. Estabelecido o contraste, o duo deve realizar a dinâmica interna permutando os materiais entre si, de modo que o fluxo sonoro resulte dessa “conversa” com materiais antagônicos. A duração entre uma permutação e outra não é definida e depende da interação entre os/as performers. No exemplo clownesco que deu origem ao exercício, os clowns aceleram o movimento perto do fim da performance numa espécie de ápice ou ponto de clímax que conduz ao fim da performance. No caso da interação sonora proposta, incentivamos o grupo a procurar uma direção semelhante para concluir as performances.

Para exemplificar as interações acionadas pelo exercício, selecionados duas performances da Orquestra Errante realizadas durante os encontros semanais. O primeiro exemplo⁶³ corresponde ao duo formado por Natalia Francischini na guitarra e Max Schekman na voz. O segundo exemplo⁶⁴ corresponde ao duo formado por Felipe Fraga ao clarinete e Fabio Martinelli no trompete. Em ambos exemplos percebemos uma interação coesa, segura e criativa dentro das restrições propostas pelo exercício. Em ambos, o início da performance parte de um/a dos/as performers e na sequência (menos de três segundos) o/a outro/a já introduz um material contrastante, dando início

⁶³ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 9 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/09-permutacoes-orquestra-errante>

⁶⁴ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 10 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/10-permutacoes-orquestra-errante>

ao jogo de permutações. As permutações acontecem quando um dos/as participantes muda de material “obrigando” o/a colega a reagir. Nesse sentido, cada participante tem a liberdade de “testar” a reação do/a outro/a e, justamente a partir, disso cria-se o jogo da permutação. Esse exercício foi explorado pela Orquestra Errante e funcionou como um treinamento de “ação – reação” com vistas a desenvolver segurança e rapidez nas interações.

Durante os encontros da Orquestra Errante, aos poucos foram introduzidas algumas inovações na dinâmica desse exercício. Por exemplo, em alguns encontros, propomos realizar o exercício em formação de “roda” (formando um círculo) concatenando duos, mas sem estabelecer esses duos previamente. Somente estabelecemos o/a músico/musicista que iniciaria o ciclo. Assim, um/a participante designado inicia a performance e alguém do grupo deve propor (numa ação rápida e segura) que será seu par no jogo. O duo realiza a performance permutando os materiais que foram apresentados e aos poucos se direcionam para uma finalização aumentando a velocidade de permutação e intensidade sonora dos eventos. Um novo duo deve dar continuidade ao jogo, porém ele não é pré-estabelecido. Os novos duos se estabelecem por olhares “cúmplices” na roda de participantes (não é permitido falar). Assim, enquanto um duo realiza o jogo de permutações, outro duo vai se configurando na roda formada pelos participantes. Quando a performance está perto do fim – permutações rápidas e intensas –, o novo duo “rouba” o espaço e entra em jogo, interrompendo o duo anterior e iniciando uma nova performance. Isso acontece de maneira sucessiva até o último duo. Combinamos que todos na roda têm que participar, ao menos uma vez. Essa variação do exercício “Permutações” deu origem a uma versão que chamamos “Roda de salsa” e que detalhamos adiante. Contudo, cabe destacar que variações dos exercícios são frequentes e surgem como resultado dos momentos de conversas e debate no grupo após as performances. Qualquer participante da Orquestra Errante tem a liberdade de propor variações das mais diversas. Elas podem ser por uma questão de dificuldade, curiosidade ou pelo simples desejo experimentar outro “jeito” de fazer.

Tanto a proposta original como suas variações mostraram-se eficazes na Orquestra Errante, fomentando segurança e agilidade nas ações e também aumentando a escuta entre os/as participantes. Temos observado isso ao longo do último semestre (fevereiro

a junho de 2016). Em vários encontros o grupo tem afirmado estar “interagindo melhor”, o que se observa nas conversas após improvisações livres (sem propostas ou roteiros).

Ainda sobre o exercício “Permutações”, ele também nos ajudou a elaborar parte da proposta de faixa de áudio para o CD do NuSom, a qual detalhamos no capítulo 3.

Para que outros grupos de improvisação também possam explorar o trabalho proposto, apresentamos um roteiro de ações que resume a ideia do exercício “Permutações”. O roteiro foi planejado para duo, porém, segundo a dinâmica interna de cada grupo, é possível realizar o exercício em formações maiores, como trios ou quartetos.

Roteiro:

- *O duo está em cena. Antes de iniciar se faz silêncio por 10 segundos. Nesse tempo cada músico/musicista pensa num eventual gesto sonoro que irá tocar.*
- *O duo se olha e inicia a performance. Acontece choque e reconhecimento: No primeiro momento se dá o encontro entre as ações de cada músico/musicista. Um breve momento de caos/titubeio. A partir disso, cada um/a deve perceber/compreender a ação sonora do/a outro/a e realizar uma ação contrária, mas complementar.*
- *A situação se estabiliza quando o duo atinge ações antagônicas. A interação se manifesta na medida em que se cria um fluxo sonoro a partir desses materiais. Afirma-se a situação. Até aqui o trabalho se concentrou na preparação da situação (pode haver breve desenvolvimento das ações). O jogo de permutações inicia a partir dessa situação.*
- *A partir do momento em que as relações estão estabelecidas, um/a dos/as músicos/musicistas alterna para uma ação contrária à que vinha realizando. O/a outro/a músico/musicista deve ficar atento e, o mais rápido que conseguir, também deve trocar sua ação pela ação contrária. A liderança das permutações é aleatória e depende da interação entre os/as participantes.*

- *O jogo se desenvolve na permutação de materiais entre os/as músicos/musicistas. Ao mesmo tempo em que realiza as permutações, o duo procura desenvolver uma conversa sonora. Aos poucos as permutações ganham velocidade, como se um/a músico/musicista “testasse” o tempo de reação do/a outro/a. A medida em que aumenta a velocidade de alternância, o resultado sonoro parece sair do controle. A massa sonora cresce. A sensação é que não existe mais construção nem progresso, resta só reação.*
- *O jogo acaba quando um dos/as músicos/musicista assume a liderança e “mata” o/a outro/a pela imposição sonora. Ou seja, faz um som muito alto e com final abrupto, pondo fim à performance.*

Observações: Sugerimos que a performance tenha duração de 3 a 5 minutos. Sugerimos também que após cada performance os/as participantes façam comentários sobre suas ações e as ações do grupo. Todos/as podem participar do debate, quem tocou e quem assistiu. Essa “roda de conversa” após cada performance é muito importante para refletir sobre o processo do grupo. No caso da Orquestra Errante, o amadurecimento do grupo se fundamenta nessa dinâmica que alia prática e reflexão em cada encontro.

2.3 – O espelho

De maneira similar às propostas anteriores, a ideia para este roteiro parte de uma performance de clowns. Sua transposição para o universo musical se baseia nas experiências com os exercícios anteriores, porém, neste caso não se trata de um exercício restritivo. Trata-se de um roteiro de ações que se depreende de uma *gag* de clowns.

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.

A *gag* do espelho é uma das performances que apresenta mais variações. Sua “estrutura original” está diluída nas inúmeras versões inventadas no universo clownesco. No entanto, selecionamos algumas versões em vídeo, que funcionam como exemplo para entender o roteiro. Talvez o registro em vídeo⁶⁵ 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 Chase⁶⁶ no filme *Sittin’ Pretty* de 1924, ou do próprio Chaplin⁶⁷ 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 Circo⁶⁸ e a versão do Circus Roncalli⁶⁹.

Com base nas diferentes versões que observamos, elaboramos uma espécie de “resumo

⁶⁵ O vídeo se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=VKTT-sy0aLg> (último acesso em agosto 2016).

⁶⁶ O vídeo se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=d4VdIZLiRec> (último acesso em agosto 2016).

⁶⁷ 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).

⁶⁸ A performance se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3fj-RSnS3A> (último acesso em agosto 2016).

⁶⁹ A performance se encontra no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=-o3QkGdcWcU> (último acesso em agosto 2016).

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 um policial que retira os clowns da cena.



Imagem 9: Performance clownesca “O espelho” pela Cia. La Mínima, com os palhaços Fernando Sampaio e Domingos Montagner (Fonte: internet⁷⁰)

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 um roteiro explícito para o grupo. Mas, observando a dificuldade para transpor a ideia para o universo sonoro,

⁷⁰ Imagem retirada do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-MFWQzjtW8w#t=35> (último acesso em agosto 2016).

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”.

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”). 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 pianistas⁷¹) começaram a se “perseguir” antes mesmo de quebrar o espelho. Na seguinte tentativa⁷² 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 clarineta⁷³), 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 partir dessas primeiras experiências decidimos trabalhar o roteiro por partes. Conversamos a respeito da textura homogênea do início (o ruído do público) e lembramos do exercício “Ficar no Problema” que tinha se mostrado uma ferramenta eficaz para explorar momentos mais texturais. Concordamos em direcionar nesse sentido essa primeira parte da performance.

A “quebra do espelho” também foi discutida. Se a transposição dessa ideia para o

⁷¹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 11 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/11-o-espelho-orquestra-errante>

⁷² O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 12 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/12-o-espelho-orquestra-errante>

⁷³ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 13 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/13-o-espelho-orquestra-errante>

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 acontece 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 exemplos as performances da dupla formada por duo de pianistas⁷⁴, a dupla formada por dois saxofones⁷⁵, e a dupla formada por duo de saxofone e contrabaixo⁷⁶.

⁷⁴ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 14 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/14-o-espelho-orquestra-errante>

⁷⁵ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 15 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/15-o-espelho-orquestra-errante>

⁷⁶ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 16 do CD 1 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/16-o-espelho-orquestra-errante>

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. Como mencionamos anteriormente, a estrutura não é fixa, podendo cada grupo realizar sua própria versão da proposta.

2.4 – O cardume e os clowns

Diferentemente das demais propostas, este roteiro não se baseia em exercícios ou *gags* de clowns. A proposta aqui apresentada parte do jogo de improvisação musical “O palhaço” do Prof. Hans Koellreutter. De forma similar ao modelo proposto pelo Prof. Koellreutter, nossa proposta pretende desenvolver a integração de forças diferentes (caracteres sonoros) mediante a interação do grupo. Nossa proposta alia a versão original com um jogo de lideranças temporárias. Para isso projetamos uma situação fantasiosa em que uma dupla de clowns tenta dispersar um cardume de peixes. O grupo de improvisadores se divide em: uma dupla de clowns e um “cardume de peixes”.

Tomando por empréstimo aspectos característicos da estrutura social, como “a presença dos cidadãos, da lei, que orienta comportamentos e atitudes, e do anarquista (ou palhaço), que contesta e contraria as leis” (BRITO, 2001, p.104-105), o Prof. Koellreuter propõe um modelo de improvisação que integra três forças diferentes: o metro rigoroso (uma pulsação metronômica – a lei); os ritmos ostinati (criados pelos cidadãos que obedecem a lei) e a força oposta (força amétrica⁷⁷ – que é a presença do clown).

A partir desse modelo, sugerimos a transposição dos elementos para nossa proposta “O cardume e os clowns” da seguinte maneira:

- ✓ *Metro rigoroso*: (a lei) andamento estável. Resulta da transação sonora entre o

⁷⁷ No livro *Koellreutter educador* (2001), Teca Alencar de Brito esclarece que o conceito *Amétrico* se refere “a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação de ausência de metro rigoroso; tem uma pulsação, mas o ouvinte não percebe (...) O prefixo grego A (alfa privativo) dá a ideia de transcendência, privando o conceito do seu valor absoluto. Não é contrário nem conforme e não tem o significado do termo que precede. O alfa privativo incorpora determinado conceito em outro de maior abrangência. Exemplo: atonal, arracional, amétrico” (BRITO, 2001, p.105).

“cardume”, ou seja, não se define uma função “metronômica” para nenhum dos “peixes”, mas sim, visa-se a formação de um pulso comum e estável no “cardume” pela interação entre os “peixes”.

- ✓ *Ritmos ostinati*: são criados pelos “peixes” que obedecem à lei. Cada um deve criar seu próprio ritmo (simbolizando sua individualidade), orientados por pulso comum a todos.
- ✓ *Força oposta*: dupla de clowns, sem se orientar pela lei (pulso), a dupla procura “integrar-se” no “cardume”, cada um a seu modo, porém, os clowns só conseguem dispersá-lo.

A partir dessa ideia projetamos um roteiro de ações e o apresentamos à Orquestra Errante. Cabe lembrar que a proposta se concretiza pela interação sonora entre os/as participantes. Assim, quando indicamos que o “cardume de peixes” concretiza seus “movimentos”, nos referimos à ação de executar algum som. Em outras palavras, “andar a esmo” ou “andar sincronizados” referem-se a executar sons num pulso comum ou não.

A respeito da dupla de clowns, sugerimos estabelecer quem será o Branco e quem o Augusto antes de iniciar a performance.

O roteiro apresentado ao grupo foi o seguinte:

Roteiro:

- *Todos estão em cena (Cardume + dupla de clowns). Antes de iniciar se faz silêncio por 10 segundos.*
- *A performance inicia com o “cardume de peixes”. Eles “andam” a esmo no seu ambiente. Surge uma liderança temporária (um “peixinho” que puxa o “cardume”) e o grupo tenta estabelecer uma sonoridade “maquínica”, no sentido de todas as engrenagens (que são diferentes entre si) funcionarem dentro de um mesmo ritmo. Assim, estabelece-se um tempo métrico e se criam ostinatos em cima disso. Cada “peixinho” cria seu ostinato com base no pulso comum do “cardume”.*
- *Aparece a dupla de clowns. Eles se divertem com o “cardume” e procuram se “incorporar” nele. Mas logo o Augusto começa a tentar “puxar” o “cardume”*

para outro lugar (contrariando o “peixe líder” temporário). Branco percebe isso e tenta “defender” o “peixe líder”, reforçando o pulso proposto pelo líder ao mesmo tempo que reprime o Augusto, tudo sonoramente (sem falar). Assim, os dois clowns se atrapalham e atrapalham o “cardume”. Augusto tenta convencer todos a o seguirem. Branco, que procura defender o “peixe líder”, acaba atrapalhando o “cardume” ainda mais, porque ao mesmo tempo em que procura reforçar as ações do “peixe líder”, ele também reprende o Augusto.

- *Em pouco tempo o Branco esquece de reforçar a liderança e se concentra em reprender o Augusto, em brigar com ele. A briga entre os clowns acaba dispersando o “cardume”. Tudo vira caos. Cada “peixe” volta a “andar a esmo”. A dupla de clowns sai de cena.*
- *Aos poucos o “cardume” volta a ser organizar. Surge um novo “peixe líder” temporário, estabelece-se uma nova pulsação para o “cardume” e o processo se reinicia novamente. O “cardume” volta ao seu comportamento “cardumístico/maquínico”, até que aparecem novamente outra dupla de clowns para atrapalhar tudo...*

A partir desse roteiro, iniciamos a exploração da proposta com a Orquestra Errante. De forma similar ao que aconteceu com as propostas anteriores, as primeiras tentativas de interação não foram muito fluentes. Por exemplo, na primeira performance⁷⁸ o grupo conseguiu “montar” o “cardume”, porém os clowns não conseguiram se estabelecer como protagonistas e acabaram somando-se ao “cardume”. Na conversa pós performance, o grupo concordou que a dispersão do “cardume” se deu mais por conta do roteiro previsto do que pela interação dos clowns com o “cardume”. Nesse caso, a realização da performance se deu mais em direção a percorrer o mapa proposto ao invés de construir um fluxo sonoro pela interação entre os/as performers tendo como estopim o roteiro. Trata-se de uma sutil diferença de foco e isso foi conversado com a Orquestra Errante após a primeira tentativa.

A ideia desta proposta, como as demais, não se configura como uma estrutura fixa onde

⁷⁸ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 1 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/17-o-cardume-e-os-clowns-1ra-tentativa-orquestra-errante>

sua realização “ideal” seja obrigatória. Ao invés disso, nossa proposta é que o roteiro funcione como uma espécie de estopim e direcionador do fluxo sonoro, e que a sua efetivação se dê mediante a negociação entre os/as músicos/musicistas. Em outras palavras, o foco é o processo – as relações que se estabelecem dentro do grupo. Assim, se os “peixes” estão mais focados em realizar o movimento de “cardume” e se abstraem da presença dos clowns, ou, se os clowns não assumem o lugar de “protagonistas” e se esquecem de estabelecer o diálogo e ruptura “por dentro do cardume”, a interação colaborativa diminui e se dilui na execução das “partes”, como se fossem “naipes” de instrumentos de uma orquestra ruim qualquer, onde cada um está mais focado em tocar a “sua” parte sem necessariamente ouvir os/as demais. Para evitar isso se faz necessário uma postura cúmplice e colaborativa, de modo que os/as performers consigam construir o fluxo sonoro juntos, tanto no sentido de montar o “cardume” como no sentido de dispersá-lo.

Outro ponto importante 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 demais. Como indica Muniz (2015), com cada performer que se soma no 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” o roteiro proposto, fica melhor se cada músico/musicista procura deixar o mais claro possível sua intervenção 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 proposto aqui, trata-se de explorar as potencialidades de interação que o roteiro sugere.

Nas seguintes semanas continuamos trabalhando sobre a proposta. Um ponto importante discutido na Orquestra Errante é a postura de liderança que deve destacar-se entre os “peixes”, de modo que o “cardume” possa se organizar em direção à sonoridade “maquínica” que resulta dos ostinatos formados pela pulsação. Essa liderança é temporária e compartilhada. Assim, no primeiro momento os “peixes” estão “andando a esmo” até que uma voz se destaca do grupo e sugere uma direção rítmica

para todos/as. O grupo se organiza entorno dessa ideia até que outro “peixe” assume a liderança e redireciona o grupo para outra seção rítmica. Esse processo pode ser repetido várias vezes. O resultado sonoro resulta na movimentação “cardumística”, onde várias lideranças se revezam no direcionamento do grupo. Entretanto, a fluente movimentação do “cardume” depende dessa postura de liderança que o eventual “peixe líder” deve assumir, caso contrário – se o líder que se impôs logo na sequência não indica claramente a direção para o grupo, a sensação transmitida é de dispersão e insegurança, e isso se reflete no “cardume”.

Algumas das primeiras tentativas de execução dessa proposta tiveram esse problema. Após a dispersão do “cardume” pelos clowns, o cardume voltava a se organizar pela direção de um novo líder, porém esse novo “peixe líder” não realizava indicações claras de direcionamento para o grupo e o “cardume” acabava dispersando novamente, sem a intervenção dos clowns. Durante as conversas posteriores às performances, o grupo concordou sobre a necessidade do “peixe líder” segurar sua liderança até o grupo formar a sonoridade “maquínica” e só a partir disso se explora a movimentação “cardumística” do grupo.

Nas seguintes tentativas, também procuramos esclarecer e melhorar as intervenções dos clowns. Eles devem atuar “por dentro do cardume”. Trata-se de um jogo de cumplicidade. Os clowns sabem que no fim acabaram dispersando o “cardume”. O modo como isso acontece deve ser o foco do trabalho, ou seja, a interação entre os/as performers clowns e o grupo. O roteiro propõe que o/a performer que está atuando como Augusto surja atrapalhando o “cardume”. O Branco tem a dupla função de reprimir o Augusto e reforçar o “cardume”. Assim, todas as intervenções dos clowns acontecem em função do grupo. Todos/as precisam do estado de atenção e prontidão acentuadas para realizar ações intencionadas à criação grupal, tanto os/as participantes que assumem o papel de “peixes” como os que atuam como clowns. Assim, para criar o fluxo sonoro sobre o mote “O cardume e os clowns”, todos/as precisam realizar suas intervenções em função do grupo, pois o roteiro não é uma partitura com indicações precisas para cada um, e sim um indicador geral da performance. Sua efetivação acontece pelas intervenções individuais e suas conexões em direção à criação colaborativa tendo o roteiro como referência.

A partir dessas reflexões, a Orquestra Errante iniciou um trabalho de preparação da performance separando-a em sessões. Primeiramente trabalhamos a montagem do “cardume”, a partir da constituição lenta e gradual de materiais lisos e heterogêneos que, aos poucos, chegam a formar um ambiente mais “estriado” (mais rítmico) e sintonizado em algum tipo de pulsação. Neste ambiente surge de forma gradual e quase imperceptível um “peixe líder” que propõe um material rítmico inicial que aos poucos contamina o grupo todo. Depois de constituído o “cardume” e estabelecida a coesão em termos de materiais sintonizados e complementares (numa espécie de *groove* flutuante) a liderança alterna entre os outros “peixes”. Após esse trabalho inicial, acrescentamos a figura do clown Augusto e por último a do clown Branco.

Desse modo, em abril de 2016, a Orquestra Errante explorou por sessões a proposta original de maneira a trabalhar problemas pontuais, como o revezamento de lideranças, a movimentação “cardumística” e a intervenção dos clowns. Destacamos como exemplos algumas performances a partir dessas variações.

Como exemplo desse trabalho destacamos a performance⁷⁹ onde introduzimos a figura do clown Augusto, que se empenha em desorganizar o “cardume” trazendo materiais contrastantes. Neste aspecto houveram discussões sobre a qualidade adequada do material sonoro: seria ele contrastante devido ao seu volume ou à sua natureza rítmica diferenciada? Chegamos à conclusão de que depende muito do ambiente sonoro do “cardume” e também da necessidade de se “impor” por cima da massa sonora gerada pelo “cardume”.

Na seguinte performance⁸⁰ introduzimos a figura do Branco. Ele apresenta uma atuação dúbia, na medida em que quer reforçar o “cardume”, mas ao mesmo tempo repreende o Augusto. Estes dois tipos de atuação contribuem ainda mais para a desorganização do “cardume”. Nessa performance a montagem e dispersão do “cardume” foi claramente realizada.

⁷⁹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 2 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/19-montar-o-cardume-augusto-orquestra-errante>

⁸⁰ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 3 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/20-o-cardume-e-os-clowns-orquestra-errante>

Na terceira performance⁸¹ finalmente realizamos o roteiro completo, desde a primeira montagem do “cardume” e sua dispersão pelos clowns, até a montagem de outro “cardume” que depois foi novamente desmontado por outra dupla de clowns. Na conversa após a performance, o grupo concordou que a execução foi “bem-sucedida” no sentido de controlar a ansiedade e atingir um nível de interação onde todos/as se sentiram colaborando no fluxo sonoro.

Por outro lado, como comentamos no item anterior, as propostas que apresentamos à Orquestra Errante não têm uma estrutura fixa, podendo ser modificada segundo sugestões do grupo. É o que aconteceu com “O cardume e os clowns”, nas suas versões em exercícios que exploram o roteiro por partes.

Também outras variações dessa proposta surgiram do grupo. Por exemplo, para uma apresentação que a Orquestra Errante realizou na Teca Oficina de Música⁸², o grupo decidiu ajustar o final da performance e junta-la com outra que também vinha sendo trabalhada pelo grupo. Assim, como parte do programa apresentado pela Orquestra Errante, realizamos a proposta “O cardume e os clowns” com um final diferente: o “cardume” dispersado pelos clowns deixa de tocar e ficam só os clowns em cena. Uma terceira pessoa do grupo assume a “regência⁸³” e inicia nova performance a partir disso.

Para concluir este tópico, reforçamos que o roteiro de ações “O cardume e os clowns” é passível de ser explorado em outros grupos de improvisação. Nesse sentido, sugerimos que cada grupo explore sua própria versão, segundo a dinâmica interna de cada grupo. Novamente, a ideia da proposta não é a fixação de uma estrutura como se fosse uma “obra finalizada”, mas promover a comunicação e interação entre os/as participantes por meio de um direcionamento de ações.

⁸¹ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 4 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/21-o-cardume-e-os-clowns-completo-orquestra-errante>

⁸² Link para o site: <http://tecaoficinademusica.com.br/>

⁸³ A proposta de regência parte do trabalho de pesquisa do músico Max Schenkman. Para o concerto a qual nos referimos, nossa proposta “O cardume e os clowns” se juntou com a proposta do Max.

2.5 – Roda de salsa e Jogo de lideranças

Este item contém duas propostas que se assemelham. As propostas não partem de performances de clowns, mas se inspiram nos exercícios anteriores. Ambas foram concebidas como variações de outras propostas e foram apresentadas para a Orquestra Errante e exploradas por ela.

A proposta “Roda de salsa” é um exercício que trabalha a percepção dos/as participantes a partir de um jogo de permutações, onde cada performer procura “pegar” o enunciado sonoro do/a colega ao seu lado. O nome “Roda de salsa”, sugestão da pianista Mariana Carvalho, vêm da dinâmica característica entre os casais durante uma seção ou “roda” de dança de música salsa. Durante a dança ao som de música salsa, os casais trocam várias vezes de parceiros de maneira sincronizada. A transposição da ideia para o ambiente da livre improvisação acontece com a troca de materiais/ideias/eventos sonoros entre os/as participantes da “roda”.

Nossa transposição para o ambiente da livre improvisação pretende promover um trabalho de permutações entre os diversos materiais sonoros realizados pelo grupo. Esse trabalho de permutações exercita o estado de atenção e a pronta reação na procura por reproduzir o evento sonoro do instrumento ao lado. Assim, a proposta sugere a imitação do material do/a colega ao lado num exercício de rapidez e sintonia. Ou seja, os/as participantes da “roda” percebendo a ideia sonora do/a colega ao lado, em determinado momento e em grupo, devem trocar as ideias entre si.

A sugestão de “pegar” a ideia sonora do/a colega não precisa ser próxima a uma imitação real, mas sim uma espécie de deslocamento da ideia sonora que o/a colega está realizando, para seu próprio instrumento. O deslocamento de frases entre instrumentos diferentes é um trabalho de percepção e interação intensas, pois cada um/a se depara com as limitações de seu próprio corpo e instrumento. Assim, além da percepção do evento sonoro realizado pelo/a colega ao lado, cada um/a deve encontrar a maneira de transmitir uma espécie de síntese daquela ideia. A proposta também procura desenvolver a consciência do grupo para trabalhar como “um corpo só”, exercitando a respiração em conjunto para sincronizar a troca de materiais.

A Orquestra Errante explorou esta proposta durante alguns encontros. A primeira

dificuldade do grupo foi entender como relacionar os gestos sonoros de cada pessoa. Durante as conversas esclarecemos que não é necessária uma imitação real, entretanto, nas primeiras tentativas, esse modo de interação foi o recurso inicial do grupo. Obviamente instrumentos muito diferentes não conseguem uma imitação real, de maneira que após algumas tentativas os/as músicos/musicistas começaram a explorar outros modos de relacionar os eventos sonoros. A ideia de sincronizar a troca de materiais também foi dificultosa. Então surgiu uma nova variação do exercício: realizar as intervenções em sequência, um/a músico/musicista após o outro/a. Assim ficaria mais fácil observar as trocas e realizar eventuais comentários e sugestões a respeito da interação.

A partir dessa configuração, executamos uma “rodada” em que cada pessoa fez um gesto sonoro, tentando desenvolvê-lo um pouco e, então, a seguinte pessoa “pegava” a ideia do/a colega elaborando um material que se relacionasse com a ideia que tinha sido apresentada, numa espécie de jogo do “telefone sem fio” ou uma “Roda de salsa”. Assim, a cada nova intervenção, surge uma nova versão da ideia inicial que se transforma e permuta entre os/as participantes da “roda”. A título de exemplo e para levantar algumas questões a respeito da interação, separamos uma performance⁸⁴ da Orquestra Errante sobre essa proposta. Como de costume, após a execução da proposta, o grupo conversou a respeito das impressões de cada um/a e a partir disso sistematizamos as seguintes observações.

Um dos problemas frequentes da orquestra é a ansiedade. No exemplo citado, se percebe que a pianista iniciou sua intervenção com singelas batidas em uma tecla ao mesmo tempo em que, com a outra mão apoiada na corda do instrumento, procurou destacar a série harmônica desse som. Apenas quinze segundos após ela iniciar, o trombonista já acrescenta um som de “vento” com seu instrumento. Parece que a intervenção é mais fruto da ansiedade do músico em participar, do que uma interação com foco no que a pianista tinha proposto como ideia inicial. Durante a conversa posterior, ela disse que “esperava desenvolver até entregar ‘a bandeja’ para algo que o

⁸⁴ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 5 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownpovisadorlivre/22-roda-de-salsa-orquestra-errante>

trombone pudesse fazer”, ou seja, para a pianista a intervenção do trombonista foi afobada. O pequeno evento sonoro que ela conseguiu executar só voltou a ecoar no grupo com a intervenção do violonista e da guitarrista, que tocaram na sequência do trombonista. A partir dessa ideia, o duo desenvolveu uma sonoridade com sons curtos e pequenas pausas. Na sequência, o primeiro saxofonista interveio pegando essa ideia e acrescentou algo que ele descreveu depois como uma “escalinha descendente”, que foi imitada e desenvolvida pelo seguinte saxofonista, e que voltou a ressoar na intervenção do contrabaixo. O contrabaixista desenvolve a ideia “acomodando-a” ao ciclo de quintas (na expectativa de transmitir isso para o seguinte músico). Para finalizar, intervém o pianista. Ele não “pega” a ideia do ciclo de quintas, porém ressoa as ideias das intervenções anteriores e finaliza a performance.

Para finalizar a conversa sobre essa performance, o grupo concordou em continuar trabalhando o exercício, procurando conter a ansiedade e dando mais tempo para cada participante desenvolver sua ideia.

Por outro lado, o “Jogo de lideranças” é um exercício que resultou das conversas sobre lideranças temporárias que aparecem durante a proposta do “cardume” e um exercício para atores-improvisadores proposto por Mariana Muniz (2015) que se chama “Escada de Status”. Nesse exercício Muniz (2015, p.235) sugere uma relação de liderança entre os/as participantes conforme eles/as vão se incorporando à cena. Cada participante que se incorpora ao jogo entra com um “status superior” aos que estão em cena, obtendo uma espécie de liderança sobre o grupo. Assim, as lideranças vão se revezando segundo as novas participações que se incorporam à cena. De forma similar a versão original, na Orquestra Errante fizemos a proposta trabalhando com trios.

O/a primeiro/a participante inicia sozinho/a, cria um evento sonoro e o desenvolve – ele/a é seu/sua próprio/a líder. O/a seguinte participante entra em cena propondo um novo evento sonoro e liderando o/a primeiro/a. As intervenções do/a novo/a líder modifica o que a primeira pessoa vinha fazendo. Ela não precisa imitar o/a líder, mas se deixar ser afetado/a – liderado/a – pela sua intervenção. Juntos desenvolvem o fluxo sonoro. Um/a terceiro/a participante se incorpora à performance liderando as pessoas que estão em cena. As intervenções do/a novo/a líder modificam o que os/as demais fazem. Eles/as não precisam imitar o/a novo/a líder, mas precisam seguir o/a líder.

Juntos, o trio desenvolve o fluxo sonoro. O fim da performance depende do/a último líder.

Realizamos a proposta com a Orquestra Errante na habitual formação de círculo, concatenando os trios. O trabalho proposto procura ativar a escuta entre os estímulos sonoros que os/as colegas realizam. A interação da Orquestra Errante na performance⁸⁵ do “Jogo de lideranças” exemplifica essa relação.

Para finalizar esclarecemos que neste tópico não explicitamos roteiros de ações para os exercícios, pois eles surgiram como variações de outras propostas. Elas resultam da dinâmica de prática e reflexão – execução de propostas, conversas e troca de opiniões que a Orquestra Errante realiza a cada encontro. Todos os exercícios apresentados neste capítulo podem ser explorados, modificados e repensados por outros grupos.

⁸⁵ O áudio dessa performance, gravado durante os ensaios, se encontra na faixa 6 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/23-jogo-das-liderancas-orquestra-errante>

CAPÍTULO 3 – PERFORMANCES DECORRENTES DA PESQUISA

O terceiro capítulo apresenta algumas propostas interativas que foram desenvolvidas durante o mestrado, a partir das conexões entre prática e teoria que acionamos durante a pesquisa. Nesse sentido, os exercícios apresentados no capítulo anterior não têm como foco a composição de performances, porém, na prática, várias das estratégias interativas exploradas pela Orquestra Errante alimentaram a concepção de performances que foram apresentadas em concertos. A seguir detalhamos essas performances.

3.1 – Devir (para *live coding* e orquestra fantasma)

Esta performance foi resultado dos exercícios e discussões levantadas em relação à interação do instrumento-computador utilizando programação interativa em tempo real junto com os demais instrumentos da Orquestra Errante (vide cap.2). Parte dessas reflexões também foram apresentadas no artigo *Live Coding the computer as part of a free improvisation orchestra of acoustic instruments (International Conference on Live Coding 2015)* escrito em parceria com Antonio Goulart, que também elaborou conosco a performance *Devir (para live coding e orquestra fantasma)*.

A performance foi apresentada dentro da série *Música?*, do Núcleo de Pesquisa em Sonologia (NuSom-ECA/USP). Nos concertos da série *Música?*, as apresentações ocupam diversos espaços dentro e fora da universidade, com performances que convidam o público a refletir sobre suas concepções musicais e seus hábitos de escuta. O ponto central da série é questionar as fronteiras daquilo que entendemos como música.

O tema da edição apresentada no *Música?10*, em dezembro de 2014, surgiu da leitura e reflexão, pelo grupo de estudos do NuSom, do livro *Flatland* - publicado originalmente em 1884 - de Edwin Abbott. No programa foram apresentadas cinco performances concatenadas que propuseram uma reflexão sobre o espaço a partir do som. Para tal, foram instanciadas diversas noções de espaço: geométrico, urbano, virtual, imaginário e fictício.

As peças foram realizadas em diversos pontos do Centro de Competência em Software Livre do Instituto de Matemática e Estatística da Universidade de São Paulo (CCSL-IME/USP) de maneira a integrar os/as artistas e o público no mesmo espaço, evitando a relação tradicionalmente estabelecida entre palco e plateia e a linearidade que constitui a composição musical tradicional.

Na performance *Devir (para live coding e orquestra fantasma)*, exploramos a relação entre o ambiente onde se configura a improvisação e as relações de troca visuais e temporais entre os/as participantes. Nas práticas musicais em grupo, o foco da interação pode flutuar entre o fluxo sonoro e os gestos físicos dos/as participantes, por conta dos movimentos físicos que variam de acordo com o instrumento e o/a instrumentista, sendo que independentemente dos mesmos a sensação é de imediatidade entre estímulo e resposta quando o instrumento é acústico. Por sua vez, programando o computador em tempo real, o/a músico/musicista tem outra relação, além da físico-mecânica (corpo-instrumento), que é a relação físico-abstrata (corpo-código). Nessa relação o/a performer pode levar mais tempo para traduzir uma intenção em som. Quando os/as demais performers levam em conta essa diferença, aumentam-se as possibilidades e a consciência no processo de criação colaborativa do grupo.

Sob essas perspectivas elaboramos uma performance em que seis músicos/musicistas da Orquestra Errante são divididos em duos que se encontram isolados acusticamente e visualmente. Um sétimo performer no papel de *live coder* se encontra no espaço junto com a plateia, munido de um computador cuja tela é projetada ao público. O *live coder* também controla a mesa de som que recebe o sinal de áudio de cada duo.

A seguinte figura resume o esquema de conexão entre os/as participantes:

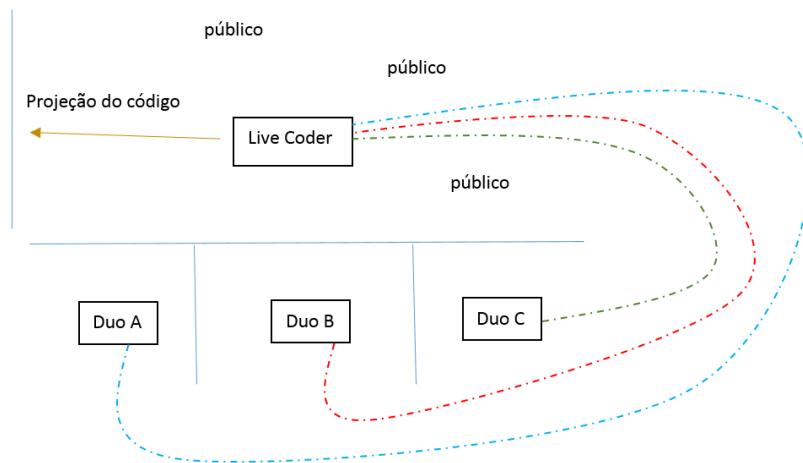


Imagem 10: Gráfico das conexões correspondentes à performance *Devir* (para *live coding* e *orquestra fantasma*)

A única instrução para os duos é costurar sonoridades partindo da ideia de muita densidade e pouca intensidade, ecoando o mote “Ficar no problema”. Por sua vez, além de elaborar os sons no computador, o *live coder* tem o papel de gerenciar o resultado sonoro final por meio da mesa de som em que recebe o áudio dos duos ao mesmo tempo em que envia o som do computador para cada duo e para a mixagem final, controlando os volumes individualmente, podendo assim influenciar o devir da performance.

Ressaltamos que os duos se conectam à mesa de som que está junto ao computador, porém a conexão é sonora e não visual. O código é projetado na parede para que todos/as possam ver como se elaboram os sons nesse instrumento. A performance acontece com os duos tocando “de fundo” como se fossem uma “orquestra fantasma”. O *live coder* interage com os sons dos duos e os sons que vai programando no computador. O público aprecia os sons de fundo da “orquestra fantasma” (pois não há um total isolamento acústico entre as salas). Assim, ao mesmo tempo que a “orquestra fantasma” ressoa como uma camada “de fundo” na sala ocupada pelo público, uma nova paisagem sonora se constrói no devir da performance no espaço que ocupam junto com o computador. O som resultante nesse espaço é a somatória entre a camada “de fundo” e os áudios dos duos que chegam até a mesa de som e se misturam com os sons que criados pelo *live coder*.



Imagem 11: *Devir* (para live coding e orquestra fantasma) no evento *Música? 10*, realizado no IME/USP em dezembro de 2014. No computador Antônio Goulart. Note-se o código (*live coding*) projetado na tela à direita na imagem.

3.2 – Jo’a

Jo’a – palavra em guarani que significa empilhar, sobrepor, juntar, repetir. Também é o nome de um jogo infantil no qual as crianças se jogam umas em cima das outras –, e, por fim, é o nome da faixa de áudio que elaboramos em conjunto com Sergio Abdalla e Davi Donato, colegas do grupo de estudos do NuSom (ECA/USP). A proposta buscou explorar a sistemática da *comprovisação*. Esse conceito alia “práticas que ficam a meio caminho entre as propostas de improvisação livre e as práticas composicionais que visam a mais completa determinação dos eventos sonoros” (ALIEL et al, 2015, p.2). Assim, o projeto de criação de *Jo’a* utilizou gravações de improvisações que, organizados segundo uma cadeia de montagem, compõem a faixa de áudio.

O processo de criação proposto, partiu de gravações realizadas pela Orquestra Errante sobre os exercícios “Ficar no problema”, “Permutações” e também de seções de livre improvisação. Assim, a orquestra se dividiu em quatro duos e cada duo executou três pequenas performances, duas sobre os exercícios mencionados e uma terceira “livre”, gerando em total 12 performances.

O registro dessas performances foi distribuído para os dois colegas do NuSom com o objetivo de que cada um, separadamente, elaborasse a montagem de uma faixa de áudio por meio de uma cadeia de produção (linha de montagem).

O resultado final da obra é obtido pela somatória das contribuições dos/as participantes no processo de criação compartilhada que permeia a proposta. Ou seja, o processo

agregou as performances realizadas pela Orquestra Errante e as estruturas propostas pelos “montadores” Sergio e Davi.

Toda a cadeia de produção ocorre dentro do estúdio de gravação. A cadeia de produção distribuída procura eliminar a figura de autoria individual, distribuindo a produção entre os/as participantes do processo.

A seguir apresentamos nosso projeto de *comprovisação*, de maneira esquemática.

- Participantes

8 músicos/musicistas instrumentistas da Orquestra Errante que formarão quatro duos para atuar na etapa A.

2 músicos compositores do NuSom que atuam como “montadores” na etapa B.

- Propostas de improvisação para os duos da Orquestra Errante

Elas partem das conexões entre os processos de criação e interação da livre improvisação e da atividade clownesca, e dos exercícios propostos e explorados pelo grupo, que apresentamos no capítulo 1 e 2. Com base nisso, sugerimos a execução de três performances para cada duo.

- ✓ A primeira performance se relaciona com o exercício “Ficar no problema”. O jogo consiste em tentar esticar ao máximo uma ação pequena e tentar extrair dela todo seu potencial. Não se trata de um “problema” complicado ou sofisticado. Trata-se do descobrimento de desdobramentos inesperados que postergam a solução definitiva, “esticando” o processo criativo.

Recomendações: escolher um material ou grupo de materiais sonoros e explorá-los sem fugir deles; atentar aos limites da relação (escuta/ação/reação) entre os materiais do/a colega e os próprios, respeitando o mote do exercício, para tal pode-se trabalhar pensando em camadas.

- ✓ A segunda performance corresponde ao exercício “Permutações”. Esse exercício propõe explorar a interação a partir da permutação de matérias antagônicas que são elaborados no devir da improvisação. Os materiais

não são previamente concebidos, senão durante a própria interação. Nesse sentido, o duo começa a performance tendo primeiramente que estabilizar materiais contrastantes para depois iniciar o jogo de permutações com esses materiais.

Recomendações: ouvindo o som do colega, rapidamente procurar um som passível de ser percebido como seu antagonico; permutar os materiais procurando não uma sincronia equilibrada, mas sim cúmplice, provocando surpresa e movimento.

- ✓ A terceira proposta de improvisação se refere à uma seção sem restrições ou roteiros. Uma proposta de livre interação.

- Resumo da cadeia para os duos de músicos/musicistas e montadores

Etapa A: Cada duo de músicos/musicistas produz material sonoro com base em três propostas de improvisação. Sendo quadro duos, no total resultam doze faixas de áudio diferentes.

Pontos considerados:

- ✓ As propostas preveem faixas de, no máximo, 5 minutos.
- ✓ Os duos podem/devem gravar em horários e dias diferentes. O calendário de atividades pode ser flexível de acordo com os horários disponíveis no Estúdio LAMI da USP.
- ✓ O processo até aqui é direcionado unicamente à produção de material sonoro, a edição e montagem ocorrem a partir da seguinte etapa.
- ✓ As 12 faixas de áudio são registradas em estéreo com mixagem finalizada. Nesse sentido, o material a ser entregue à dupla de “montadores” não permite a modificação da mixagem dos instrumentos gravados. A fragmentação do material, e sua posterior montagem, se relacionam em certa medida com o conceito de colagem realizado com pedaços de discos de vinil e fitas de áudio, no fim do século XX.

Etapa B: As 12 performances registradas na etapa anterior, são entregues para a cada um dos “montadores” do NuSom. Com esse material, cada “montador” deve compor uma nova faixa de áudio. Ela se dá pela fragmentação do material e pela elaboração de uma “outra coisa” por meio da justaposição e/ou sobreposição dos fragmentos, processos de edição e modificação de sons, etc.

Pontos considerados:

- ✓ A montagem prevê áudios em mono com duração entre 10 a 15 minutos.
- ✓ Nesta etapa, passamos de 12 faixas de áudio para 2 faixas (cada “montador” entrega sua versão da composição)
- ✓ É importante destacar que os “montadores” devem trabalhar como se estivessem elaborando a “versão final” da peça.
- ✓ Pausas e silêncios são bem-vindos!

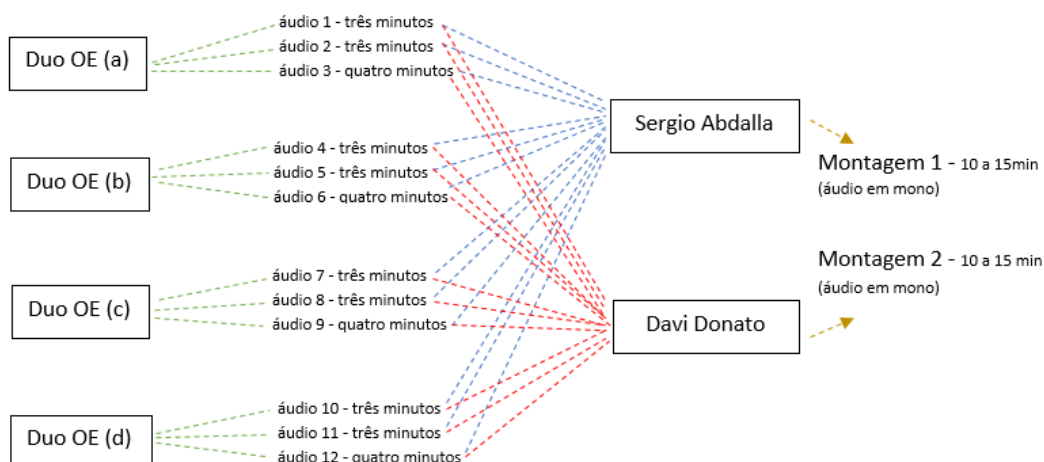
Etapa C: A montagem final se dá a partir das duas versões (em mono) compostas por Sergio e Davi. Elas são sobrepostas de maneira que formem um áudio estéreo. Uma no L, outra no R.

Pontos considerados:

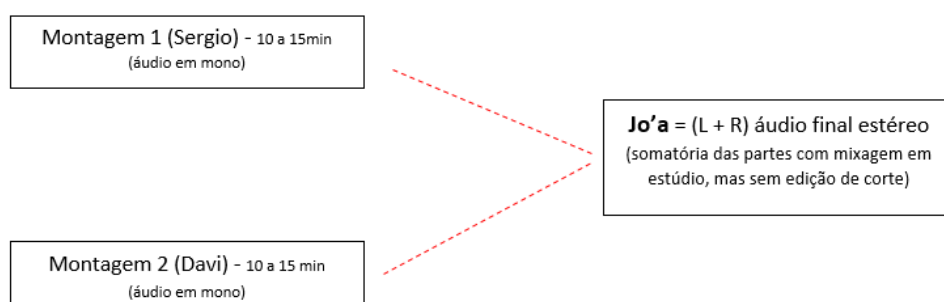
- ✓ Ao final da seção B não ocorreram edições de corte do áudio. Ou seja, as versões entregues pelos “montadores” foram sobrepostas sem modificações em suas estruturas, deixando que o encontro entre os dois áudios delineie a estrutura sonora final.
- ✓ No áudio final foram realizados procedimentos normais de mixagem e masterização.

- Esquema-roteiro de montagem

1ra parte:



2da parte:



Assim, a faixa de áudio⁸⁶ final é uma música criada de maneira distribuída entre Sergio Abdalla, Davi Donato e a Orquestra Errante. Destacamos que os “montadores” realizaram cada um a sua versão separadamente, sem “combinar coisas” entre si. Contudo, o áudio resultante nos parece conciso e interessante. As conexões entre os eventos sonoros parecem ecoar o *jogo de modulação* que Silvio Ferraz (2015) indica ao falar sobre a sensação de continuidade pela ruptura de momentos.

⁸⁶ O áudio final dessa proposta se encontra na faixa 7 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link: <https://soundcloud.com/oclowndprovisadorlivre/24-joa-comprovisacion-sergioabdalla-davidonato-orquestraerrante>

Penso o corte como aquilo que implica a ação de quem escuta, ação de reencontrar a continuidade (...) A interrupção pede pela invenção de um desvio que reestabeleça a continuidade. É como a água que por suas forças reencontra o seu caminho quando bloqueada por uma mureta (...). Ora a música modelará a escuta, ora a escuta modelará a música que ouve. E este movimento é livre (FERRAZ, 2015, p.46-47).

O áudio resultante de *Jo'a* estimula a escuta entre a continuidade pela ruptura e o desenvolvimento de estados heterogêneos. Um fluxo sonoro que resulta do processo distribuído entre todas as pessoas que participaram da proposta.

Por outro lado, também selecionamos algumas das performances realizadas pelos duos, de modo a apresentar exemplos dos “materiais” que os “montadores” utilizaram. A performance⁸⁷ do duo de contrabaixo e piano exemplifica o trabalho sobre o exercício “Ficar no problema”. A performance⁸⁸ do duo de piano e flautas andinas exemplifica o trabalho sobre o exercício “Permutações”. E a performance⁸⁹ do duo saxofone e trombone exemplifica a proposta de livre improvisação.

3.3 – TransPosições⁹⁰

A ideia inicial para a performance *TransPosições* parte da proposta de ocupação da praça José Molina, em São Paulo, com a participação do NuSom no Festival Bigorna 2016⁹¹. Sua concepção parte dessa proposta, mas no decorrer da produção entendemos que ela pode ser executada em outros espaços públicos, em especial os marginalizados.

A performance aciona parte dos exercícios explorados no grupo laboratório e sua

⁸⁷ O áudio dessa performance, gravado no Estúdio LAMI como parte do processo de criação de *Jo'a*, se encontra na faixa 8 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link:

<https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/25-joa-ficar-no-problema-orquestraerrante>

⁸⁸ O áudio dessa performance, gravado no Estúdio LAMI como parte do processo de criação de *Jo'a*, se encontra na faixa 9 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link:

<https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/26-joa-permutacoes-orquestraerrante>

⁸⁹ O áudio dessa performance, gravado no Estúdio LAMI como parte do processo de criação de *Jo'a*, se encontra na faixa 10 do CD 2 anexo. Também pode ser acessado pelo link:

<https://soundcloud.com/oclownprovisadorlivre/27-joa-livre-orquestraerrante>

⁹⁰ Parte das reflexões sobre a performance *TransPosições* foram apresentadas no artigo *Is that the show? Comprovisation and Occupation of Public Spaces at the TransPosições Performance*, elaborado em parceria com a pesquisadora Yonara Dantas de Oliveira.

⁹¹ Link para o site oficial: <http://www.festivalbigorna.com/2016/> (último acesso em agosto 2016).

montagem ocorre de maneira colaborativa entre um grupo de quatro atrizes/um ator⁹², que compõem o coletivo KairosPania, e a Orquestra Errante.

De forma similar ao item anterior, as reflexões sobre o conceito de *comprovisação* nos ajudaram a conceber uma proposta onde a composição e a improvisação compartilham o mesmo espaço. Assim, a performance *TransPosições* alia composição – em princípio, criação individual em tempo diferido que enfatiza a premeditação, o planejamento e a intencionalidade – e a improvisação – em geral, criação coletiva em tempo real que enfatiza a prática, o jogo e a experimentação (COSTA, 2014).

O processo de trabalho das atrizes/ator estaria mais próximo da ideia de composição pois implica na elaboração de um roteiro textual, o estudo e a seleção dos gestos e intenções que acompanham as “cenas”⁹³, além de um estudo a respeito do deslocamento espacial, pensando que seu deslocamento é a referência para o grupo de músicos/musicistas no devir da performance. Assim, respeitando o texto, as marcações e o deslocamento, as atrizes/ator não têm quase nenhuma margem para improvisos – elas/ele jogam dentro de delimitações específicas. Por outro lado, os/as músicos/musicistas trabalham a partir da improvisação que ecoa um mapa gráfico de referência – que sugere sessões e dinâmicas a partir das “cenas”, mas é aberto em relação ao material sonoro a ser produzido. A improvisação gera o conteúdo sonoro enquanto a estrutura é dada pela palavra. A performance trabalha o entre, da composição e do improviso.

A performance ocorre pela relação entre os eventos sonoros gerados na Orquestra Errante e a interação com as atrizes/ator. Os/as músicos/musicistas inauguram a performance e a palavra das atrizes/ator instaura uma estrutura para a improvisação e, por fim, todos/as se apoiam nessa alavanca sonora (constituída de sons e palavras) para executar o percurso da proposta. Assim, o devir da performance é distribuído entre seus membros. Sua fluente execução (som, texto, movimento) depende da interação entre

⁹² O grupo é formado pelas atrizes Carmen Estevez, Kelly Caldas e Yonara Dantas, e pelo ator Victor Pessoa. Optamos por nos referir ao grupo no plural feminino, pois a maioria são mulheres. Essa opção reflete uma tentativa explorada em todo o texto, de utilizar o gênero masculino e feminino equilibradamente.

⁹³ A palavra “cena” se encontra entre aspas pois não se reproduz a ideia tradicional de cenas como apresentação de situações vivenciadas pelas personagens. O texto foi organizado em sessões ou conjunto de ideias desenvolvidas no roteiro textual dos atores. O teor do que é dito em cada sessão se configura como “cena” e cada uma serve de referência para atores e músicos/musicistas na consecução do trabalho.

atrizes/ator e músicos/musicistas. A palavra transforma-se em som e o som leva ao movimento. A palavra e a música não são duas coisas, mas uma – uma paisagem sonora que questiona os limites da linguagem e explicita a frágil divisão entre performers e público.

O público também compõe a performance, pois ela resulta da interação entre atrizes/ator e músicos/musicistas num espaço aberto compartilhado também com o público. Nesse sentido, o início da performance é uma espécie de *happening* já que não há previsão de qualquer anúncio prévio ou apresentação formal. A performance *TransPosições* começa repentinamente, com músicos/musicistas e atrizes/ator espalhados na periferia do espaço onde ela ocorre, no caso do festival, a praça José Molina.

As atrizes/ator estão previamente posicionadas/os em cima de caixas de papelão dobradas e os/as músicos/musicistas portam seus instrumentos, mas sem executá-los (segurando-os como que à espera de guarda-los). Sons e palavras são proferidas de uma maneira que parece, a princípio, aleatória. Aos poucos começa a se delinear um círculo e o discurso das atrizes/ator, voltado para o centro da praça, se torna mais e mais inteligível. O círculo formado por atrizes/ator e músicos/musicistas vai se fechando, avançando para o centro do espaço, num movimento que atrai e enreda o público. O “clímax” da performance acontece com todos/as no centro do espaço. Na sequência o círculo vai se desfazendo e cada um/a volta ao seu lugar de “partida”. A performance acaba aos poucos sem um final marcado, tal como iniciou.

- Preparação

Como parte do processo de preparação da performance elaboramos mapas de referências para as atrizes/ator e a Orquestra Errante. Nos mapas sugerimos o deslocamento espacial dos/as participantes, de modo a equilibrar a distribuição do grupo no espaço.

Durante os primeiros ensaios, indicamos para os/as performers que deviam atentar à essa distribuição equilibrada no espaço, como se estivessem em uma plataforma imaginária (que possui um eixo central e que precisa que o peso esteja bem distribuído

nas extremidades para não tombar – uma espécie de gangorra). Assim, o movimento de uma pessoa gera a necessidade de movimentação das outras pessoas, de forma a garantir o equilíbrio da “plataforma”. Esse deslocamento espacial foi amplamente explorado pelo grupo de atrizes/ator durante a preparação da performance, pois é a movimentação das atrizes/ator que conduz o restante do grupo durante a execução da performance.

Por outro lado, elaboramos um mapa gráfico de referência para a Orquestra Errante na procura por esclarecer as sessões e dinâmicas a partir das “cenas”, contudo, o mapa apresentado à orquestra é aberto em relação ao material sonoro a ser produzido. Ele serviu apenas para estabelecer os “motes” que ecoam durante a improvisação.

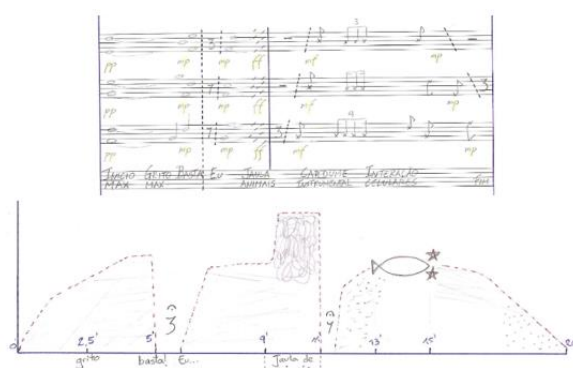


Imagem 12: Mapa gráfico apresentado à Orquestra Errante durante o processo de preparação da performance

TransPosições

Após alguns encontros “explorando o mapa”, a Orquestra Errante combinou que, durante toda a primeira seção da performance, o grupo trabalharia ecoando o exercício “Ficar no problema”, explorando texturas homogêneas por camadas, sem crescer muito na dinâmica geral. Essa primeira seção se refere ao início da performance, com todos/as espalhados/as na periferia do espaço, e se estende até quase a chegada no círculo central.

Durante todo esse percurso a Orquestra Errante explora o mote “Ficar no problema”, apenas realizando um par de pausas durante a execução em momentos determinados segundo a dramaturgia prevista. Entretanto, à medida em que o grupo se aproxima do centro da praça, a densidade dos eventos sonoros aumenta.

A ideia sonora foi trabalhar com materiais bem definidos e consistentes. Uma textura

complexa composta por várias camadas interdependentes com seus materiais específicos. Deveríamos somar gradativamente cada uma das camadas, atentando não só a que cada um dos/as músicos/musicistas fosse sempre ouvido, mas também e principalmente que as atrizes/ator fossem ouvidas, mesmo dentro da textura sonora complexa.

Destacamos que nesses momentos de deslocamento no espaço, são as atrizes/ator que “puxam” o grupo. Ou seja, a movimentação da Orquestra Errante é em função da movimentação das atrizes/ator e não ao contrário. A medida que as atrizes/ator vão “puxando” a Orquestra Errante para o centro da praça, o grupo também “enreda” o público, fazendo que todos/as se desloquem para o centro da praça.

No centro, as atrizes/ator executam o roteiro previsto e depois se deslocam para fora do círculo, deixando a orquestra no centro, para realizar um momento “solo”. Posicionada no centro da praça, a Orquestra Errante executa o jogo do “Cardume”, porém sem a intervenção dos clowns. Aqui a ênfase está na construção de uma sonoridade “cardumística/maquínica” que será explorada pelo grupo durante alguns minutos. A dispersão do “cardume” ficou atrelado à indicação de um dos membros da orquestra – o contrabaixo – que, por ser de grande tamanho é uma “marcação” fácil de perceber pelo resto do grupo. Assim, na medida em que o contrabaixo começa a recuar, afastando-se do círculo, o “cardume” começa a se dispersar. Nesse momento as atrizes/ator retomam a palavra e continuam com o roteiro previsto.

A performance prossegue com o grupo afastando-se aos poucos em direção à periferia da praça. A partir dessa movimentação, e após o jogo do “Cardume”, a Orquestra Errante explora uma sonoridade rarefeita, com sons curtos e com muito ataque, ecoando o mote “clicks”. Essa sonoridade é explorada até o fim da performance, cada vez mais agregando silêncios entre um som e outro. A performance acaba com todos/as espalhados/as novamente e sem um final abrupto.

Nas seguintes imagens apresentamos o percurso de maneira resumida. Como legenda, as estrelas de cinco pontas e coloridas correspondem às atrizes/ator e as de quatro pontas, vazadas e de contorno azul se referem à posição dos músicos/musicistas da Orquestra Errante.

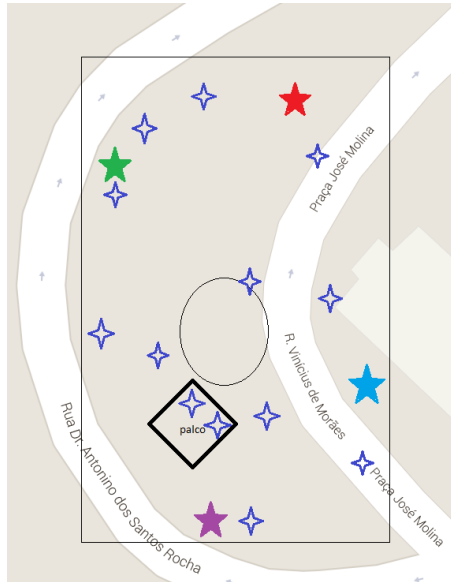


Imagem 13: Momento 1 - Início da performance

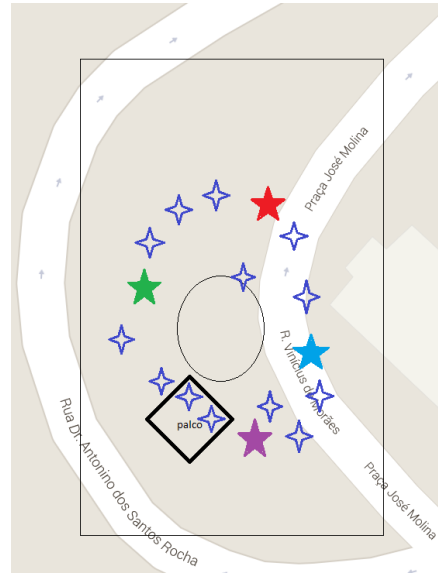


Imagem 14: Momento 2 - Deslocamento em direção ao centro

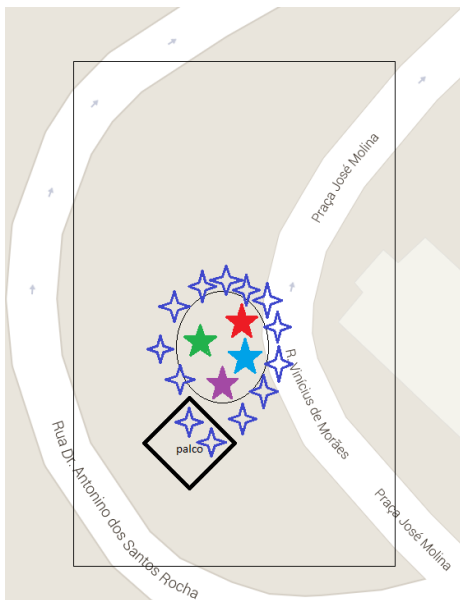


Imagem 15: Momento 3 – Círculo central

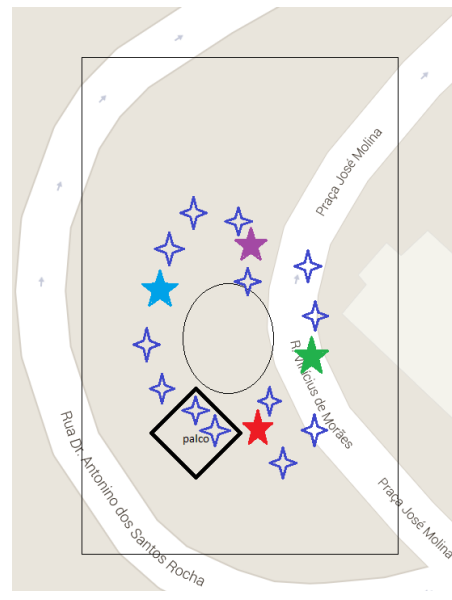


Imagem 16: Momento 4 – o círculo central se desfaz e todos voltam a se deslocar em direção à periferia.

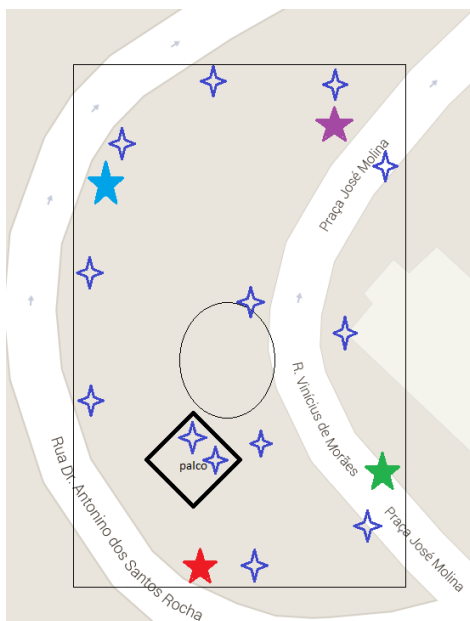


Imagem 17: Momento 5 – Fim da performance

3.3.1 – Entre o centro e a periferia

O roteiro da performance *TransPosições* foi elaborado com a premissa de diálogo, tensões e fricções entre o texto apresentado pelas atrizes/ator e a sonoridade produzida pela orquestra. A performance alia livre improvisação à uma dramaturgia livremente inspirada na trilogia inicial de Samuel Beckett, onde trechos selecionados parecem encontrar na sonoridade da Orquestra Errante uma paisagem sonora especialmente reveladora. No texto, o grupo de atrizes/ator desenvolve um discurso verbal que pergunta sobre o sujeito, o espaço e a palavra como elemento fundamental de mediação entre indivíduo e sociedade – inevitável tanto em termos de adesão como de violência. Esse discurso é revelado por meio das vozes e dos corpos das atrizes/ator.

Muitas das personagens das obras de Samuel Beckett podem ser definidas como “vagabundos beckettianos”. Um exemplo claro dessa condição é o que se observa na peça *Esperando Godot*, uma das mais conhecidas peças teatrais de Samuel Beckett, mais especificamente, nas personagens Wladimir e Estragon. Tratam-se de pessoas que estão à margem. Já tiveram alguma posição, mas atualmente não se encontram inseridas socialmente: as personagens de *Esperando Godot* foram extraídas do mundo, postas à

parte (MARFUZ, 2013). Estão marginalizadas e não se ressentem dessa posição. Esperam que alguma coisa aconteça, mas nada em específico. Vagabundos com lucidez e consciência da realidade e que tentam dar sentido à uma narrativa (e a uma existência) que carece dela. A imobilidade é consequência desse gesto e expressa no palavratório uma pergunta pelo sujeito, pela situação e pela narrativa.

Essa premissa das personagens beckettianas dialoga com a situação da praça José Molina. Sua posição geográfica é nobre – situada entre a Av. Paulista e a Rua da Consolação – locais reconhecidamente importantes da cidade de São Paulo, mas por falta de atenção, de função social, de construções, ela se encontra marginalizada, apagada da paisagem da região. O Festival Bigorna, onde a performance foi apresentada, teve o objetivo de revitalizar aquele espaço.

A partir da provocação realizada pelo festival, a performance foi desenvolvida com o objetivo abrir uma espécie de parêntesis: uma intervenção que modifica o lugar onde ela acontece, que lhe oferece outras possibilidades, a preenche de outros sentidos. Apesar de prevista na programação, ela surge como uma espécie de *happening*, irrompendo entre as apresentações realizadas no palco. Ela acontece junto ao público, no meio da praça (e não no palco), instaurando essa relação de estranhamento, surpresa e enredamento entre público e performers - começa suavemente, se instaura, e se desfaz assim como começou - com início e fim sem marcações específicas.

A performance *TransPosições* foi desenvolvida com o caráter (ou objetivo) de abrir uma espécie de parêntesis: uma intervenção que modifica o lugar onde ela acontece, que lhe oferece outras possibilidades, a preenche de outros sentidos e/ou agudiza suas próprias questões.

A performance explicita a situação da praça e de seus moradores. Ela poderia ser entendida como uma espécie de metáfora da própria ocupação de lugares públicos. Pretende-se que essas intervenções sejam capazes de oferecer novas possibilidades de ocupação a espaços antes marginalizados. Mas o que a performance pode efetivamente garantir é a realização de pequenas tentativas de ocupação e ressignificação. Elas podem mudar o olhar daqueles que assistiram ou participaram da intervenção. Mas outras iniciativas precisam existir e se sobrepor consecutivamente para garantir que

essa revitalização de fato aconteça.

A performance *TransPosições* procura ocupar espaços públicos ao mesmo tempo em que questiona a relação entre arte e realidade. Ela pode ser pensada como uma *Zona Autônoma Provisória*, na medida em que a livre improvisação musical e o teor do texto que questiona a violenta marginalização de pessoas na sociedade fazem da performance um exercício de resistência artística. Como indica Rogério Costa (2007, p.149), “uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação)”.

A estrutura proposta para o desenvolvimento da performance abraça possibilidades de organização prévia e também sucessões de estados provisórios da improvisação musical. Em termos sonoros, a improvisação possibilita a criação sonora colaborativa, problematizando e reconfigurando as desgastadas e hierarquizadas formas do fazer musical. Já a obra de Samuel Beckett, conhecida por seu minimalismo e arquitetura precisa, foi revisitada e apresentada em sua potência como reflexo sobre a realidade, as condições e questões fundamentais da existência humana. A estrutura integral elaborada nesse exercício de improvisação agudiza ambas as perspectivas, executando na interação entre as partes e seus agentes, uma manifestação artística que subverte expectativas e encontra sua organicidade na experiência com o público.



Imagem 18: KairosPania e Orquestra Errante na performance *TransPosições* no Festival Bigorna 2016.

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”.

Considerando a necessidade de que essa interação seja fomentada, como uma espécie de *training*, observamos que as estratégias clownescas auxiliaram na produção de ações recíprocas, de modo que o fluxo sonoro resultante se revele, em maior proporção, consequência do coletivo auto-organizado do que da somatória das camadas de enunciações independentes. Durante a pesquisa, pudemos observar essa perspectiva de interação aplicada no trabalho em grupo. Assim, na Orquestra Errante, a exploração da interação por meio de exercícios inspirados em performances clownescas permitiram a descoberta e apropriação de estratégias de criação e conexão entre os/as participantes.

Ainda na perspectiva de diálogo entre o clowning, destaca-se que a livre improvisação “apresenta também uma dimensão corporal e lúdica relevante traduzida pelas ideias de jogo e conversa. Estes elementos se introduzem como linhas de força determinantes da prática de improvisação” (COSTA, 2013, p.36). Um modo de ação similar ao do clown.

A fluência no jogo e conversa sonora se beneficiam das estratégias de conexão e criação oriundas do clowning. O clown, de forma similar ao/a livre improvisador/a, explora a potência do corpo em relação com o ambiente onde se encontra. O clown assume para si uma liberdade de ação que extrapola padrões formais de comunicação. Em sua ludicidade, o clown opera o devir da performance realizando conexões livres e variadas entre os estímulos percebidos e suas próprias proposições, num modo de operar que não se submete às convenções ou regras de valor. De modo similar à livre improvisação,

o foco no clowning está na continuidade do jogo, do processo, embora seja frequentemente uma continuidade operada pela ruptura: de expectativas, de derivações lógicas, de padrões, etc.

Em ambas práticas a ênfase está no processo – nas oportunas conexões durante o devir da performance, e elas acontecem quando o/a performer acessa um modo de ação propício a isso. No clown, essa postura de ação se denomina estado clown, e durante a pesquisa observamos que ela pode ser uma postura de ação apropriada para a livre improvisação na medida que atenta ao contato entre as pessoas, em tempo real.

Ressaltamos também o estado de disponibilidade para trocas e conexões que o clown assume no seu modo de comunicação, assim como sua dependência do contato com as pessoas e o ambiente onde se encontra. Essas referências aplicadas à livre improvisação procuram fomentar a intencionalidade das ações para que o fluxo sonoro seja de fato o resultado de uma criação colaborativa e não o eco de diversas e ensimesmadas vozes individuais.

Na livre improvisação, a busca pelo equilíbrio entre flexibilidade e rigidez pode ser aprimorada com as estratégias de interação do clown. Por um lado, se o clown tem a liberdade de propor ideias, conexões e possibilidades variadas e inusitadas durante o devir da performance, suas ações se focam na comunicação com o público e na criação colaborativa. A cumplicidade entre os/as colegas em cena é fundamental.

O riso do público é a principal referência para os clowns perceberem se a performance está “funcionando” ou não. O clown deve jogar o jogo da verdade: ele deverá ser ele mesmo. Quanto mais sua fraqueza for exposta, mais engraçado ele será. O elemento “fraqueza” é o que aciona o riso do público. O riso é o único fator que indica que a performance está sendo “bem-sucedida”. Assim, quanto mais momentos “engraçados”, em tese, melhor é a performance do clown. Já na livre improvisação, o grau de sucesso, na perspectiva de ações colaborativas, pode ser medido pelos pontos de conexão e troca entre os/as participantes. Quanto maior o número de participantes numa seção de livre improvisação, mais difícil perceber esses pontos de conexão. Contudo, na performance de livre improvisação, os/as músicos/musicistas realizam as ações em direta relação com os acontecimentos do momento presente, no ambiente em que ocorre a

performance. Um processo de criação pela interação com os/as demais que também caracteriza a performance do clown. Na livre improvisação obviamente não se procura pelo riso do público ou do/a colega. Nesse sentido, a releitura do conceito clownesco de *floop* (momento em que o clown atinge uma conexão oportuna no momento certo) aplicado à livre improvisação, sugere observar os momentos de ação/reação sonoras intencionadas, entre músicos/musicistas, como momentos *floops*. Para criar em grupo, precisamos da intencionalidade voltada à colaboração.

O treinamento é fundamental para a fluência performática, tanto no clowning como na livre improvisação. Como indica Ana Vásquez de Castro (2002), o simples fato de usar o nariz vermelho “não é suficiente para fazer um clown profissional, e a representação [performance] não deve converter-se em uma mera exibição técnica ou demonstração virtuose acompanhada de gestos vazios sem conteúdo algum” (CASTRO, 2002, p.10 – tradução nossa⁹⁴). O mesmo acontece na livre improvisação na medida em que o objetivo da performance não é a exibição técnica performática e sim um processo de criação sonora experimental e colaborativo no qual a interação entre os/as participantes é o mais importante. Aliás, muitas das técnicas instrumentais expandidas que são exploradas na música experimental contemporânea, são tidas como “ridículas” ou não técnicas em ambientes musicais rígidos e fechados.

No contexto da livre improvisação, também se corre o risco de cair numa espécie de ensimesmamento instrumental e fruição virtuose, que afasta o/a performer de uma efetiva conexão colaborativa com os/as demais músicos/musicistas. Em diálogo com o clown, observamos essa tênue relação entre domínio técnico e performance nas palavras do clown Hugo Posolo:

Recentes tendências circenses, na busca por uma dramaturgia, avaliam se devem ou não destacar a virtuosidade nas demonstrações de habilidade. Muitas vezes isso se confunde com a não necessidade dessa virtuosidade (sic) ou com um simples pretexto temático para encenação de números. Essas duas formalidades retiram a potência da arte: uma, por tornar desnecessária a busca pelo aprimoramento técnico que sempre encantou o público e assim o decepcionando; e a outra, por supor,

⁹⁴ No original: *la pequeña nariz roja no es suficiente para hacer un clown profesional y la representación no debe convertirse en una mera exhibición técnica o demostración virtuosa acompañada de gestos vacuos sin contenido alguno* (CASTRO, 2002, p.10).

subestimando a inteligência do público, que qualquer argumento justifica um número circense (POSOLO, 2014, online).

A história do clown circense o revela como um contraponto social na medida em que ele é o único dentro do espetáculo que não desafia a natureza, pelo contrário, a ela sucumbe. Se, por um lado, os domadores desafiam feras selvagens, os equilibristas e acróbatas desafiam a lei da gravidade, “o palhaço parodia essas situações, imitando o artista habilidoso, gerando riso ao zombar do medo e das limitações humanas de superação” (POSOLO, 2014, online). A metáfora do clown é realizada ao avesso, “levando o espectador a se aceitar como parte da natureza, provocando-o a redescobrir sua própria natureza humana, em geral, escondida sob alguma racionalidade, que o afasta da compreensão do medo, da morte e do prazer” (POSOLO, 2014, online).

Outro ponto que merece destaque são as *gags*, comuns na atividade clownesca. Elas são uma espécie de “repertório” base, sobre o qual se pode improvisar livremente. Assim, trabalhando as permeabilidades entre a livre improvisação e o clowning, vimos que é possível “transportar” *gags* clownescas (ou estruturas) para o universo sonoro da livre improvisação. A partir dessas *gags*, acionamos estratégias de ação que funcionam em ambas práticas performáticas e exploramos por maiores pontos de contato entre os/as músicos/musicistas, logrando atingir mais momentos de conexão intencional no grupo.

Muitas das *gags* clownescas partem de números circenses e 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. As *gags* “tradicionais” são reinventadas em cada clown. De forma similar ao clown, o/a livre improvisador/a também tem a liberdade de distanciar-se do roteiro original da performance, de reinventar suas estruturas. Assim, os exercícios interativos propostos e relatados nesta pesquisa podem ser explorados e recriados por outros grupos de improvisadores, levando em consideração as permeabilidades entre as duas práticas, as quais foram apresentadas neste trabalho.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA PRINCIPAL

ALIEL, L., COSTA, R. L. M., KELLER, D. Comprovação; Abordagens desde a Heurística Estética em Ecomposição In: 15o. **Simpósio Brasileiro de Computação Musical - SBCM**, 2015, v.1. p.169 - 180. Campinas: Editora da universidade de Campinas, 2015.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. Traduções de José Lino Grünnewald [et al.]. Editor Victor Civita São Paulo, 1983.

BERLINER, Paul F. **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. The University of Chicago Press, Ltd., The University of Chicago, USA, 1994.

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

BORGO, David. Negotiating Freedom: values and practices in Contemporary Improvised Music. In: **Black Music Research Journal**, vol.22, nº2, pp.165-188, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 2002.

_____. **Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age**. Bloomsbury Academic. 2005.

BRITO, Teca Alencar. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. Peirópolis, São Paulo, 2001

CAMPESATO, Lílian. **Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTRO, Ana Vazquez. **El clown, ese ser único**. Revista do LUME Nº4, UNICAMP, 2002.

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.

_____. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. **Artefilosofia** (UFOP), v. 15, p. 34-45, Ouro Preto, MG, 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.

FEDERICI, Conrado Augusto. **De palhaço e clown: que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo**. Dissertação Faculdade de Educação. UNICAMP, São Paulo, 2004.

FERRAZ, Silvio. **Kairos-ponto de ruptura**. Ouvirouver v.11 N°1 jan.-jun. p.34-52. Uberlândia, 2015.

FERRAZ, S., KELLER, D.. MDF: Proposta Preliminar do Modelo Dentro-Fora de Criação Coletiva. **Anais do 3º Workshop em Música Ubíqua**. Cadernos de Informática, v.8 n°2, p.57-67, São Paulo, 2014.

FRANCIS, André. **Jazz**. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1987.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2013.

HALL, Tom. **Free Improvisation: A Practical Guide**. Bee Boy Press: USA, 2009.

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. Editora Paz e Terra S/A, São Paulo, 2009.

IAZZETTA, Fernando. **Música e Mediação Tecnológica**. Perspectiva: FAPESP, 2009.

_____. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. In: **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Unesp, p. 1-9. São Paulo, 2014.

_____. Palestra inaugural, série **Estudos do Som**. Centro de Formação e Pesquisa do SESC, São Paulo, 2015.

MAGNUSSON, Thor. Of epistemic tools: musical instruments as cognitive extensions. **Organised Sound 14**: 168-176. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009.

MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena**: poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA, 2013.

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

OLIVEIRA, Y.D.; ANTAR, M. Is that the show?! Comprovisation and Occupation of Public Spaces at the TransPosições Performance. **Sonologia 2016 – Out of phase – International Conference on Sound Studies**. São Paulo, 2016.

PARKER, Evan. Introduction. In: SCHROEDER, Franziska; Ó HAODHA, Mícheál. **Writings on Improvisation**. Cambridge Scholars Publishing. United Kingdom. 2014.

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.

SALOMOS, Markis. Prefácio. In: GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Fundação Editora da UNESP, São Paulo, 1999.

SIQUEIRA, André R. **Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura**. Editora da Universidade Estadual de Londrina, Londrina – PR, 2011.

STOROLLI, Wânia M. A. Movimento, Respiração e Canto: **A performance do corpo na criação musical**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. **Revista Abem**, v.19, No. 25, p.131-140, Jan/Jun. 2011.

VILLAVICENCIO, Cesar; IAZZETTA, Fernando; COSTA, Rogério. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. **Sonic Ideas - Ideas Sonicas**, v. 5, p. 49-54, São Paulo, 2013.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do Clown. **Revista Integração**. Ano XV, N°56, p.57-62, Jan/Fev/Mar, São Paulo, 2009.

ZENICOLA, Felipe. **Improvisação Livre: aspectos estruturais e pedagógicos**. Monografia - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Cosac Naify, São Paulo, 2014.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA ADICIONAL

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**. Fundação Editora da UNESP: São Paulo, 2009.

ALONSO, Chefa. **Improvisación Libre: la composición en movimiento**. Baiona: Editora Dos Acordes, 2008.

ANDRADE J.; ANTAR M. Partituras Gráficas: Diversas possibilidades expressivas e interpretativas. **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Vitória, Espírito Santo, 2015.

ANTAR, Miguel. Permeabilidades entre o clowning e a livre improvisação ou a livre improvisação não é palhaçada. **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. São Paulo, 2014.

_____. Perspectivas para o desenvolvimento da interação na livre improvisação musical. **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Vitória, Espírito Santo, 2015.

ATTALI, Jacques. **Ruido: Ensayo sobre la economía política de la música**. Editorial Ruedo Ibérico, México, D.F., 1995.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal: história da notação musical**. Editora UFPR, Curitiba, 2014.

DEBRUM, Michel. A Ideia de Auto-organização. In: **Auto-organização**. Org. por M. Debrum, M.E.Q. Gonzales & O. Pessoa Jr., Coleção CLE 18, pp. 3-23, Campinas, 1996.

DORNELES, Juliana Leal. **Pelo Vigor do Palhaço**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas: Da modernidade à Pós-modernidade. **Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia**, p.31-47, São Paulo, 2012.

GOULART A.; ANTAR M. **Live Coding the computer as part of a free improvisation orchestra of acoustic instruments**. International Conference on Live Coding 2015. Leeds, Reino Unido, 2015.

MACHADO, Maria Angela De Ambrosis Pinheiro. **Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown**. Doutorado em Comunicação e Semiótica PUC/São Paulo, 2005.

OLIVEIRA I.; ANTAR M. Da ruptura com a tradição à tradição improvisada. **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**. Vitória, Espírito Santo, 2015.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Edunb - Editora da Universidade de Brasília, 1994.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Editora UNESP, São Paulo, 1997.

VILLAVICENCIO, Cesar. Creating Music Collectively. The Ethics of Sociogenesis. **Anais do Performa**, UFRGS, 2013.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2005.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA ONLINE

COSTA, Rogério. **Improvisação e Composição: Duas formas de criação musical ou Improvisação e composição têm tudo a ver**. EMA - Encontro de Música Atual 2014.

Link:

https://www.academia.edu/26152475/IMPROVISA%C3%87%C3%83O_E_COMPOSI%C3%87%C3%83O_DUAS_FORMAS_DE_CRIA%C3%87%C3%83O_MUSICAL_ou_Improvisa%C3%A7%C3%A3o_e_composi%C3%A7%C3%A3o_t%C3%AAm_tudo_a_ver

POSOLO, Hugo. **A cabeça de Yorick**. Festival Internacional SESC de Circo, 2014. Link:

<http://circos2014.sescsp.org.br/institucional/edicao-2014/a-cabeca-de-yorick/>

APÊNDICE A - MÚSICOS E MUSICISTAS DA ORQUESTRA ERRANTE

Desde sua fundação em 2009, a Orquestra Errante tem acolhido muitas pessoas, em sua maioria alunos e alunas da USP. Como se trata de um grupo laboratório do Departamento de Música, a cada semestre alguns novos membros se incorporam enquanto outros se desvinculam. Contudo, o trabalho do grupo é estável e a rotina de encontros uma vez por semana sempre se manteve em todos esses anos.

Cada encontro da Orquestra Errante é aberto para quem quiser assistir e eventualmente participar. No entanto, a preferência do grupo (pela sua dinâmica interna) é que as pessoas interessadas passem a frequentar os encontros semanalmente, de modo a favorecer o trabalho de pesquisa e desenvolvimento de propostas sobre improvisação. Assim, durante todo esse tempo, a Orquestra Errante consolidou algumas formações estáveis.

A seguir apresentamos uma lista dos músicos e das musicistas que, desde 2009 até o presente, formam ou formaram parte da Orquestra Errante.

Alexandre Zamith,
André Ribeiro,
Antônio Goulart,
Ariane Stolfi,
Arthur Campos,
Caio Righi,
César Villavicencio,
Denis Abranches,
Fábio Carrilho,
Fábio Manzione,
Fábio Martinelli,
Fábio Sardo,
Felipe Fraga,
Guilherme Pereira,
Gustavo Souza,
Hildeberto Peretti,



OE - na TECA Oficina de Música, em 2016.

Da esquerda para direita, em cima: Hildeberto Peretti, Denis Abranches, Rogério Costa, Felipe Fraga, Ariane Stolfi, Migue Antar, Fábio Manzione, Max Schenkman.
Da esquerda para direita, embaixo: Natalia Francischini, Mariana Carvalho, Mariana Marinelli.

Inés Terra,
Jonathan Andrade,
José Calixto,
Manuel Falleiros,
Mariana Carvalho,
Mariana Marinelli,
Max Schenkman,
Migue Antar,
Miguel Mendes Ruiz,
Natalia Francischini,
Pedro Sollero,
Renato Sampaio,
Rodrigo Báez,
Rogério Costa,
Romulo Alexis,
Stênio Biazon,
Tahyna Oliveira,
Thiago Brisolla,
Thiago Kondo,
Zé Leônidas.



OE - no Festival Jazz na Fábrica, no SESC Pompéia, em 2014.

Da esquerda para direita: Alexandre Zamith, Mariana Carvalho, Max Schenkman, Renato Sampaio, Migue Antar, Felipe Fraga, Fábio Martinelli, Manuel Falleiros, Rogério Costa.



OE - durante apresentação no IV Seminário de Música, Ciência e Tecnologia, promovido pelo grupo de pesquisa Mobile, no Itaú Cultural, em 2012.

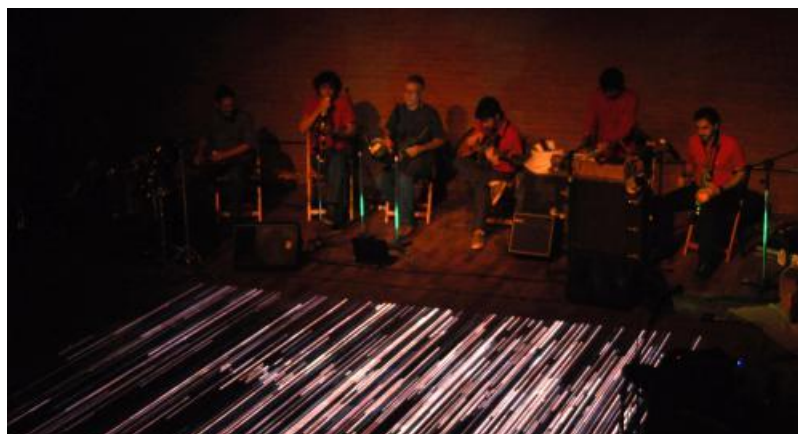
Da esquerda para direita: Rogério Costa, Zé Leônidas, Fábio Martinelli, Migue Antar, Fábio Carrilho.



OE – foto divulgação de concerto no Centro Cultural Jabaquara, em maio de 2011.

Da esquerda para direita, em cima: Guilherme Pereira, César Villavicencio, Rogério Costa.

Da esquerda para direita, embaixo: Migue Antar, Manuel Falleiros, Zé Leônidas, Miguel Mendes, Rodrigo Báez.



OE – no Festival *Por trás das coisas*, na UNESP, em 2010.

Da esquerda para direita: Migue Antar, César Villavicencio, Rogério Costa, Miguel Mendes, Guilherme Pereira, Manuel Falleiros



OE - durante apresentação no 48º Festival Música Nova Gilberto Mendes, em 2014.

Da esquerda para direita: Manuel Falleiros, Antônio Goulart, Fábio Martinelli, Migue Antar, Mariana Carvalho, Renato Sampaio, Max Schenkman, Jonathan Andrade, Rogério Costa.

CDS ANEXOS