

# Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação

**Cesar Villavicencio, Fernando Iazzetta, Rogério Luiz M. Costa**

Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP) Av. Prof. Lucio Martins Rodrigues, 443 - Cidade Universitária – 05508-020 - São Paulo - Brazil

[cevil@yahoo.com](mailto:cevil@yahoo.com), [iazzetta@usp.br](mailto:iazzetta@usp.br), [rogercos@usp.br](mailto:rogercos@usp.br)

**Resumo.** *Nos últimos anos, a improvisação livre passou a ser tratada como um tema para discussão cada vez mais presente nos meios acadêmicos e é atualmente considerada um importante campo de pesquisa. O ambiente da improvisação livre é substancialmente diferente de um ambiente de improvisação idiomático e é construído através das ações interativas instrumentais entre os músicos que se relacionam em tempo real de formas múltiplas e imprevisíveis. Esta configuração específica cria condições especiais para o surgimento de soluções criativas. Nosso propósito neste artigo é expor alguns fundamentos conceituais e algumas características dinâmicas deste ambiente, discutindo os requisitos básicos para a realização de performances, tendo como referência nossa prática com o grupo MusicaFicta. Outro aspecto a ser discutido é o uso de técnicas estendidas e o papel das novas tecnologias de interação eletrônica em tempo real.*

**Abstract.** *In recent years, free improvisation came to be regarded as a topic for discussion increasingly present in the academia and is now considered as an important field of research. The environment of free improvisation is substantially different from an idiomatic environment (which relies on pre-established systems) and it is built through the interactive instrumental actions among musicians who relate in real time from multiple and unpredictable ways. This particular configuration creates special conditions for the emergence of creative solutions. Our purpose in this article is to expose some conceptual foundations and dynamic features of this interactive environment, discussing the basic requirements for performing free musical improvisation based on our practice within the MusicaFicta ensemble. Another aspect discussed is the use of extended techniques and the role of new technologies in real time electronic interaction.*

## 1. Introdução: situando as questões

Este artigo se fundamenta nas práticas experimentais do grupo de livre improvisação *MusicaFicta*. O grupo foi criado em 2008 pelos pesquisadores e músicos Cesar Villavicencio (flauta doce/live electronics), Fernando Iazzetta (percussão /live electronics) e Rogério Costa (sax/live-electronics) com a finalidade de desenvolver

investigações práticas e teóricas sobre os temas da interação e da improvisação. O *MusicaFicta* também atua como um grupo residente do projeto de pesquisa *Mobile*. Desenvolvido no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, *Mobile* é um projeto multidisciplinar que conta com apoio da Fapesp<sup>1</sup> e que tem, entre seus objetivos, o estudo e o desenvolvimento de processos interativos na criação de música mediada pelo uso da tecnologia.

Durante as performances do *MusicaFicta*, cada membro do grupo age de uma maneira particular buscando expandir o potencial expressivo dos instrumentos. O objetivo é constituir um processo criativo coletivo e consistente baseado nas múltiplas possibilidades de interação entre os músicos. Neste ambiente processual, os membros do grupo atuam, ao mesmo tempo, como compositores, intérpretes e também *luthiers* na medida em que seus instrumentos estão sempre em processo de construção, desconstrução e reconstrução. Abordaremos este aspecto específico quando tratarmos das técnicas estendidas.

Se por um lado, em nossa prática de improvisação livre não nos valem as regras implícitas dos idiomas musicais estabelecidos, o grupo, por outro lado, não deixa de adotar certas estratégias para a estruturação das performances. Duas delas serão discutidas neste trabalho. Em primeiro lugar trataremos da ideia de objeto sonoro baseada no conceito de escuta reduzida de Pierre Schaeffer [Schaeffer, 1966] e de alguns desdobramentos desta ideia na produção musical contemporânea. Em seguida, discutiremos a aplicação de estratégias derivadas da retórica para a compreensão e realização de processos interativos.

Neste artigo vamos explicar como, na nossa prática musical, há uma busca consistente por novas formas de produzir sons. Por um lado, temos a utilização das já citadas técnicas instrumentais estendidas, por outro, a incorporação de sons sintetizados a partir da interação com as interfaces eletrônicas. O resultado que se realiza através da ação e da interação expõe uma dinâmica social inerente à elaboração do fluxo sonoro. A prática da improvisação livre remonta às práticas do experimentalismo da segunda metade do século XX numa clara referência às formulações de Karlheinz Stockhausen, John Cage, Vinko Globokar, Terry Riley e La Monte Young, e à rica

---

<sup>1</sup> Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

história do Jazz que desemboca, aproximadamente na mesma época, no Free Jazz por meio da atuação de músicos como John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman e Eric Dolphy. Por princípio ela não se baseia em nenhum idioma ou sistema de estruturação musical específico. Obviamente isso não implica na inexistência de algum tipo de estruturação dentro deste contexto. Ao contrário, ao evitar as referências explícitas a sistemas musicais estabelecidos, a improvisação livre busca uma organização formal que é aberta e indeterminada, ao mesmo tempo em que constrói uma coerência do discurso musical, momento a momento, a partir da experiência musical de cada intérprete e de sua habilidade de adaptação contínua ao contexto sonoro que se desenrola no tempo. Desse modo, a consistência dos diversos repertórios estabilizados é uma peça fundamental no jogo da improvisação livre, ainda que raramente esses repertórios apareçam de modo explícito. Como aponta Cristian Munthe, "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" (Munthe, 1992, p.12 a 15).

Rumo a uma discussão específica sobre a elaboração do fluxo musical, apresentamos ideias sobre a relação simbiótica entre conteúdo e forma e sua dinâmica particular na prática da livre improvisação musical. Nesta questão, levantamos a hipótese de que, no ambiente complexo dessa prática, há uma ética inerente que deriva do compromisso de fazer música de forma colaborativa. Para verificarmos este aspecto, propomos uma abordagem a partir da retórica, já que para nós, na prática da livre improvisação é possível encontrar elementos derivados da retórica - como ética, lógica e decoro – ao nosso ver, fundamentais para assegurar a consistência no fluxo sonoro interativo e a eloquência na execução musical. Desta forma, podemos pensar sobre esta atividade coletiva musical como uma experiência humana em que a necessidade intrínseca de colaboração induz uma apreciação que visa não apenas o resultado sonoro estético, mas também o processo sociogenético<sup>2</sup> de criação musical.

---

<sup>2</sup> Este conceito se refere aos processos eminentemente coletivos relacionados à origem e conservação da sociedade considerada em seus aspectos claramente humanos, como o estético, o espiritual e o intelectual.

Ainda, a propósito dos processos colaborativos vale a pena citar o conceito de *emergência* de acordo com as formulações recentes da teoria dos sistemas complexos. Segundo o pesquisador em psicologia da educação Keith Sawyer, este termo é atualmente utilizado para definir “sistemas complexos que têm a propriedade de o todo ser maior que a soma de suas partes” (Sawyer, 2010, p. 12). Para ele, os grupos que desenvolvem trabalhos criativos de forma coletiva funcionam como sistemas complexos sensíveis às condições iniciais e, ao mesmo tempo, propensos a rápidas expansões de suas possibilidades combinatórias dentro de seus processos de desenvolvimento. Neste caso, é possível afirmar que “o comportamento global do sistema **emerge** das interações entre as partes individuais do mesmo” (idem). Segundo estas considerações a respeito do funcionamento dos sistemas coletivos de interação, devido ao fato de a criatividade coletiva ser considerada como “emergente, é difícil prever antecipadamente a direção que o grupo vai tomar durante a performance, mesmo se se conhece razoavelmente os estados mentais e as personalidades dos performers individuais” (idem, p. 163).

À luz de todos estes conceitos examinaremos certos requisitos técnicos e conceituais para que o fluxo criativo interativo se dê de forma consistente.

## **2. Técnicas estendidas e a valorização do sonoro: breve histórico**

Na música contemporânea, a ideia de técnica estendida está fortemente relacionada à expansão das possibilidades de produção sonora. Neste contexto, as técnicas estendidas se sobrepõem às técnicas instrumentais tradicionais, principalmente àquelas relacionadas ao repertório orquestral clássico e romântico. De maneira geral as formas musicais basearam-se na estabilidade dos sistemas de notas (escalas, modos, acordes) que por sua vez são regulados por regimes também estáveis de organização (contraponto, harmonia, condução melódica etc.). Para manter essa estabilidade os instrumentos musicais foram sendo regulados de modo a possibilitar o maior controle possível na emissão dos sons. Esse controle não se restringe às alturas das notas, mas também à sua articulação, timbre e à sua dinâmica temporal. Este processo se deu a partir de uma transformação contínua dos instrumentos musicais, com o refinamento das técnicas de fabricação, a utilização de novos materiais, o aperfeiçoamento dos aspectos ergonômicos e com a consequente ampliação dos

recursos técnicos (aumento de tessitura, agilidade de articulação etc.). Esta história inclui também a invenção de novos instrumentos e o desaparecimento de outros. Há, certamente toda uma complexa rede de causas (sociais, musicais, expressivas) que condicionam os rumos desta história. No entanto, durante muito tempo essas alterações ocorreram dentro dos limites de ampliação das potencialidades de uma prática musical cujo material sonoro esteve circunscrito a um domínio voltado para a ideia de tom e de nota, ou seja, de sons cuja estrutura frequencial é estável garantindo uma sensação de altura tonal tão clara quanto possível, bem como o seu controle articulatório e estabilidade tímbrica por parte do intérprete.

A partir do final do século XIX, mesmo ainda dentro do âmbito do sistema tonal, é possível perceber um consistente processo de valorização do timbre nas obras de compositores como Wagner, Richard Strauss, Mahler e Debussy. Este longo processo gradativo se consolida ainda mais no século XX com a obra de compositores como Schoenberg, Webern, Varèse, etc., e mais tarde, com o advento da música eletroacústica. A partir de então, na produção de grande parte dos compositores do ocidente, ocorre uma reorganização dos elementos tradicionais da música (nota, melodia, harmonia e contraponto) e o estabelecimento de um novo foco sobre as qualidades do som em si, com o conseqüente surgimento de novas formas de elaboração formal e de organização do fluxo musical. Neste novo contexto é possível dizer que o trabalho criativo está predominantemente focado na **composição de novos materiais sonoros** e que a linearidade discursiva própria do sistema tonal (baseado no paradigma abstrato da nota musical) é substituída por outros tipos de lógica de articulação (relacionados às qualidades dinâmicas, acústicas e perceptivas do som), pensadas sob a forma de linhas, blocos, planos, massas, agregados sonoros etc. Sob o ponto de vista temporal, trata-se, cada vez mais, de criar fluxos sonoros processuais derivados de análises (assistidas ou não por computador) dos desdobramentos energéticos do som. A partir de então, a invenção e a utilização das técnicas estendidas para os instrumentos tradicionais se torna uma necessidade e se amplia cada vez mais, conduzindo a abordagens que podem ser definidas como experimentais, tanto com relação à produção de novos sons quanto em relação à escrita adequada para trabalhar com estes novos sons.

### **3. Técnicas estendidas e a livre improvisação**

Em meio a esta expansão técnica, a interação com os meios eletrônicos provou ser uma fonte rica de possibilidades. O grupo *MusicaFicta* tem utilizado, desde o início de suas atividades, os processos de mediação tecnológica na forma de processamentos eletrônicos ao vivo em combinação com instrumentos acústicos. As possibilidades criativas para o improvisador são muito ampliadas neste ambiente. É como se na prática lidássemos com super instrumentos cujas técnicas não foram totalmente descobertas, mapeadas e sistematizadas. É mesmo possível imaginar que, por conta dos aperfeiçoamentos constantes na tecnologia, tal sistematização nunca venha a ocorrer, o que manteria os instrumentos sempre abertos para novas e imprevisíveis possibilidades.

Do nosso ponto de vista, a oportunidade de criar e usar novos sons a qualquer momento durante a performance configura um ambiente propício para a improvisação livre. Por outro lado, podemos afirmar que neste tipo de ambiente é necessário um empenho específico para lidar com os novos recursos dos instrumentos. Tocar um instrumento híbrido – um instrumento acústico com uma extensão eletrônica – é certamente, mais complexo do que tocar um instrumento acústico. Uma vez que a atividade de criação na improvisação livre é um processo emergente e generativo que depende fortemente da interação em performances coletivas, é possível afirmar que a técnica instrumental deve ser maleável e desenvolvida por meio de descobertas empíricas. Aliás, muitas vezes a invenção de técnicas estendidas ou a descoberta de novos recursos instrumentais (tanto acústicos quanto decorrentes da interação eletrônica) ocorre em plena performance, sem que os músicos tenham tempo de se exercitar para incorpora-los de forma fluente em seu repertório de procedimentos. Este fato condiciona em grande parte o fluxo das performances, uma vez que o músico deve lidar de forma produtiva (isto é, integrando no fluxo da performance os acontecimentos sonoros e gestuais decorrentes destes novos recursos) com a surpresa, o acaso, o inesperado e, conseqüentemente, com o incontrolável. Trata-se, portanto, de se relacionar com o incontrolável, assumindo-o enquanto um fator de risco que atua como uma energia que alimenta de maneira produtiva o processo musical criativo.

Tendo em vista esta situação, acreditamos que é necessário manter um equilíbrio produtivo nesta equação entre a técnica instrumental e a tecnologia uma vez que a

invenção contínua de novas ferramentas tecnológicas para performance pode ter consequências nem sempre desejáveis. Nestes casos, conforme relatado acima, o músico não tem tempo de se adaptar minimamente, não consegue dar conta de estabelecer um patamar mínimo de controle sobre seu instrumento e a técnica instrumental não se estabiliza permanecendo em contínua transformação. Configura-se assim um tipo de exploração fetichista da tecnologia que acaba impossibilitando um desenvolvimento mais arrojado da prática artística e em que o uso de dispositivos tecnológicos torna-se um fim em si mesmo, desconectado dos resultados estéticos que pode produzir.

Desse modo torna-se necessário algum equilíbrio entre a exploração de recursos inovadores ou não usuais e o domínio destes recursos. Um exemplo desta situação pode ocorrer quando *patches* em MAX ou PD são utilizados para modificar a produção sonora de instrumentos acústicos. Nestes casos, o performer vai aos poucos adquirindo familiaridade com os novos recursos: que tipo de processamento é possível, que parâmetros são modificados, quais tipos de interfaces são utilizadas e como elas operam, em que medida é possível controlar os resultados etc. Se, por algum motivo o *patch* sofre modificações é necessário um período de adaptação às novas funcionalidades, a não ser que o objetivo seja a desestabilização contínua da técnica instrumental. E se esta é a proposta, é necessário assumir estes objetivos de forma consciente para que a prática da livre improvisação não ocorra num ambiente estéril e inconsistente.

#### **4. Os objetos sonoros e a escuta reduzida**

Se na improvisação contemporânea não há materiais prescritivos ou estratégias fixas, como é que o discurso sonoro ali gerado pode atingir a consistência e a eloquência? Obviamente, há aspectos relevantes envolvidos na dinâmica deste ambiente musical interativo que tornam possível este processo. Entre estes aspectos, é importante salientar que é necessário repensar a nossa atitude em relação à escuta. Para nós, a improvisação livre se desenvolve melhor em um ambiente direcionado para a ideia de escuta reduzida, que é, segundo Pierre Schaeffer, um tipo de escuta que tenta escapar, tanto da intenção de compreender um significado (semântico, gestual ou uma ideia de música derivada de um idioma particular), quanto de uma identificação das causas

instrumentais. Este tipo de escuta é direcionado para os atributos do som em si, ou segundo Schaeffer, ao objeto sonoro, e se coaduna com as transformações citadas acima a respeito da superação do paradigma abstrato da nota e a adoção de perspectivas composicionais fundamentadas nos dinamismos do som. A partir dessa perspectiva e com o intuito de fundamentar nossa proposta de improvisação livre, é necessário desenvolver uma disciplina, ou uma intenção de escuta voltada para o objeto sonoro que se sobreponha aos condicionamentos idiomáticos (presentes naturalmente na biografia dos músicos envolvidos nesta prática). A escuta descondicionada buscada pelo exercício da escuta reduzida faz com que a nossa audição se torne permeável ao que é imprevisível, desconhecido e ainda não estruturado. Ao eliminar as referências contextuais dos sons poderíamos produzir uma escuta imersiva, focada nas qualidades intrínsecas que o som, em sua condição de fenômeno acústico, provoca em nossa percepção. Neste sentido, a escuta reduzida é uma *intenção de escuta* que permite desvendar no som aquilo que eventualmente está mascarado pelas relações contextuais e significados que associamos a eles. Portanto, ela não se configura como uma estratégia de criação musical e sim como uma ferramenta para lidar com os materiais sonoros que usamos em música. Mas devemos compreender que a sua formulação é algo idealizado. Isso significa que ao buscarmos colocá-la em prática não estamos simplesmente eliminando outras formas de perceber e compreender o sons, mas sim buscando expandir a nossa percepção da complexidade sonora de modo a permitir a criação de discursos musicais em que essa complexidade seja explorada de modo consciente. Essa ênfase na percepção do som enquanto objeto sonoro, quando aplicada ao processo de criação musical, pode reverter num dinamismo na direção da exploração das possibilidades de combinações sonoras, de variedade de articulações, e de modulação tímbricas. Na improvisação livre, essa busca vem associada à exploração de combinações instrumentais, de pesquisa de novos timbres como resultado do uso de técnicas estendidas, de emprego de ritmos complexos, da adoção de processos indeterminados.

Desta forma, poderíamos imaginar que a prática da improvisação livre, ou improvisação contemporânea como preferem alguns autores, se apoia, como diria John Cage, no uso dos sons pensados simplesmente como sons - sons que ainda não adquiriram qualquer tipo de representação ou de contexto. Assim, o uso de novos sons

(incluindo os ruídos<sup>3</sup>) produzidos por técnicas estendidas e eletrônicas, facilita o mergulho dos improvisadores no universo molecular dos sons entendidos como matéria e energia em movimento.

Outro aspecto que fundamenta a consistência da livre improvisação é a complexa rede de relações que se pode estabelecer entre a escuta reduzida e os processos de produção sonora implementados pelos instrumentistas durante a performance. Estas relações incluem as dimensões físicas, corporais e emocionais do gesto instrumental. Numa dimensão ‘microscópica’ podemos dizer que, a cada som (que tem uma história energética singular que inclui, ataque, corpo, decaimento e modulações espectrais variadas) produzido em uma performance, corresponde um gesto instrumental (simples ou complexo). Ou seja, o tempo e a qualidade do gesto instrumental estão intimamente ligados à “história energética” do som. Assim, poderíamos dizer que cada performance tem, num certo sentido, uma dimensão “coreográfica” específica.

Vejam os um exemplo. Um determinado som produzido no saxofone poderia ser descrito da seguinte maneira: multifônico superagudo, longo, atacado em fortíssimo com dinâmica decrescente, timbre rugoso etc. A cada etapa e aspecto deste som, pensado e percebido enquanto um objeto sonoro dinâmico, corresponde um tipo de atuação instrumental. Por exemplo: o timbre rugoso é produzido quando o instrumentista canta ao mesmo tempo em que assopra e faz vibrar a palheta dentro da boquilha. Cabe ao instrumentista relacionar os seus gestos com os sons que deseja produzir, dimensionando e controlando as variáveis sonoras em função de suas intenções e da interação com os outros músicos, através de sua atuação instrumental.

Então, a próxima coisa a discutir seria o aspecto intencional desta música. Os sons, dentro deste ambiente criativo e interativo, expressam intencionalidades<sup>4</sup> envolvidas nos processos de criação, e também expressam intencionalidades através das transformações produzidas pelos processos de colaboração interativa.

---

<sup>3</sup> Obviamente, os limites entre o som e o ruído se transformam continuamente na história da música. Não pretendemos abordar este assunto no âmbito deste trabalho.

<sup>4</sup> A ideia de expressão de intencionalidades não se refere a nenhum processo de atribuição de significados extramusicais, uma vez que se refere à própria atuação intencionada dos músicos neste ambiente. A intenção individual é totalmente voltada para a produção de propostas sonoras consistentes que possam contribuir de alguma maneira para a manutenção do fluxo sonoro interativo. Neste sentido, acreditamos que é possível relacionar a escuta reduzida, **enquanto mais uma estratégia do processo interativo**, com a ideia de intencionalidade, uma vez que esta está relacionada com o próprio desejo, enquanto força motriz da atuação dos músicos na performance.

Indiscutivelmente, ao mesmo tempo em que é necessário almejar uma escuta reduzida através do conceito de objeto sonoro, é preciso procurar as intencionalidades que podem ser associadas aos sons.

Teoricamente, o ato de abordar o som enquanto um objeto possibilita ao improvisador pensá-lo enquanto matéria-prima, reconhecendo suas características intrínsecas através de uma postura de escuta profunda (*deep listening*) como diria Pauline Oliveiros. O outro ângulo de observação se concentra em perceber como os músicos lidam com esta matéria-prima, aprendendo a interagir com as eventuais intencionalidades que estão ligadas a ela. O grupo, então, produz sua música ao observar ambas as camadas simultaneamente, os aspectos puramente físicos e intencionais do som.

## 5. O conteúdo retórico da forma

Assim como a escuta reduzida se constitui com um princípio norteador das práticas de improvisação do grupo *MusicaFicta*, a retórica é antes uma ferramenta de análise e reflexão sobre as estratégias utilizadas na construção das performances. Sua finalidade não é a de impor procedimentos composicionais rígidos, mas ao contrário, inspirar, a partir de sua lógica, o comportamento e as estratégias adotadas no processo de interação entre os músicos.

Quando pensamos em retórica precisamos apontar com mais especificidade o ângulo pelo qual esta prática vai servir como ferramenta para nossa análise. Embora existam convenções retóricas para organizar e fazer com que um discurso se torne efetivo, por meio de preocupações com a eloquência, clareza e *decorum*<sup>5</sup>, a retórica pode ser vista pelo ângulo da “energia inerente na emoção e pensamento, transmitida a outros por meio de um sistema de signos [...] com o objetivo de influenciar suas decisões e ações”<sup>6</sup>. Na atualidade, retórica se apresenta como parte integral de qualquer processo que envolva a intenção de comunicar algo a alguém. O *decorum* é, por princípio, a adaptação do "comunicador", em nosso caso o improvisador, ao meio, com o objetivo de obter consciência da situação e escolher as melhores estratégias para um melhor

---

<sup>5</sup> *Decorum*, do latim “correto, apropriado”, é um princípio derivado da retórica clássica também aplicado à prescrição de limites para o comportamento social no contexto de situações determinadas.

<sup>6</sup> George Kennedy. Introduction to *Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. (New York, 1991, p. 7)

impacto da mensagem. *Decorum*, então, deve ser visto como um sistema de adaptação ao meio com características circunstanciais. Em nosso caso, isto combina perfeitamente com a atitude de um improvisador preocupado em obter uma noção ampla, uma perspectiva rica, do meio musical onde participa, para assim poder decidir como e com que contribuir no processo de criação coletiva. Pensar a música coletivamente implica em uma relação particular entre conteúdo (*res*) e forma (*verba*). Na medida em que o discurso musical é moldado coletivamente, uma simbiose particular entre *res* e *verba* ocorre na elaboração da eloquência coletiva do conjunto. Na construção da música através deste processo de desenvolvimento sociogenético há uma interpolação entre conteúdo e forma que é composto por dois aspectos: o *que* vai ser apresentado e *como* é que vai ser apresentado.

Consideremos que, embutido no desenvolvimento da nossa criatividade individual dentro de um grupo de improvisação livre, há uma simbiose entre *res* e *verba* em que a invenção influencia a forma e vice-versa. Em seguida, se pensarmos em um *cluster* desses processos individuais torna-se evidente que pode haver uma multiplicação significativa de "invenções" e "formas". Para lidar com o ambiente complexo deste tipo de música é necessário que os indivíduos criem momentos decisivos e aprendam a tirar vantagens das alternativas. No contexto de performances interativas, buscar as alternativas é, em essência, uma atividade que requer que nossos pensamentos e ações sejam éticos. Nesse sentido, Robert L. Scott defende que o conhecimento ético é o que a retórica precisa para alcançar o comprometimento. Ele apresenta esta linha de pensamento quando introduz uma ideia epistemológica de discurso:

*Se as pessoas assumem seriamente as possibilidades que podem se abrir através do intercâmbio retórico e dos seus comprometimentos com as suas realidades de vida social, então desenvolver a sensibilidade necessária para atingir a retórica como uma forma de conhecimento é se habilitar a assumir mais inteiramente as responsabilidades geradas pelo convívio com os outros<sup>7</sup>. [Scott 1976: 260].*

Não é possível dizer que em nossas performances no *MusicaFicta*, nossas mentes estejam conscientemente focadas sobre as questões de forma, conteúdo ou

---

<sup>7</sup> If persons take seriously the possibilities that may be opened by rhetorical interchange and their commitments to their reality of social life, then developing the sensitivity necessary to seek rhetoric as a way of knowing is to enable one to take more fully the responsibilities generated by living with others.

pensamento retórico. No entanto, pensamos que as circunstâncias em que desenvolvemos a nossa atividade musical são impregnadas com a dinâmica da interação humana e com o compromisso de compor alguma coisa juntos. E esta é uma perspectiva retórica, o que coloca aquilo que chamamos de *decorum* no centro da atividade. Em nosso grupo, o decoro fundamenta as circunstâncias para a realização da atividade, na medida em que se buscam formas de conexão (lógica) e se consideram as ideias musicais de cada músico (ética). A responsabilidade dessa realização coletiva, engendra o compromisso que, em combinação com a habilidade e com aquilo que conhecemos como inspiração, pode ajudar na apresentação do discurso musical de maneira coerente, eloquente e persuasiva.

## **6. A dialética entre o imprevisível e o indeterminado**

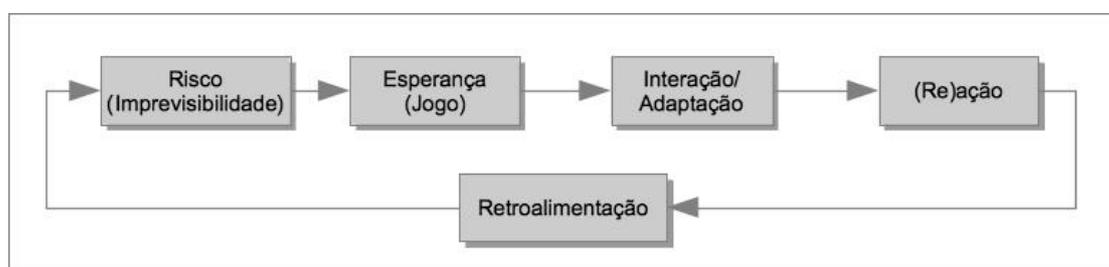
A improvisação livre ou contemporânea baseia-se em processos que têm algum tipo de organização e em que os músicos atuam com algum tipo de controle. Essa prática depende da capacidade que os músicos têm para reagir aos contextos sonoros que são, em certa medida, imprevisíveis. De alguma forma, suas habilidades técnicas têm que se adaptar a várias situações musicais instáveis.

As constantes mudanças que ocorrem nas características sonoras dificultam que contextos musicais tornem-se estáveis durante a performance. Consequentemente, a improvisação livre ocorre como se fosse um jogo em que há sempre um risco envolvido. Em todos os momentos, os músicos têm de inferir sobre novas situações musicais, afim de criar possíveis respostas. Estas respostas carregam uma esperança intrínseca, uma vez que existe uma aposta constante na determinação de qual das ações do jogador vai se tornar parte do contexto musical. Durante o jogo interativo, cada um dos músicos articula uma resposta que pode ser imprevisível, mas que, ao mesmo tempo, poderia dar coerência ao contexto. Além disso, cada resposta é em si uma nova proposição, que responde ao que acabou de ser produzido e aponta para novos rumos.

Estes processos de mudança constante, permeados de imprevisibilidade demandam uma atitude alerta por parte dos músicos. Eles têm que avaliar constantemente suas ações em um processo de *feedback*: uma resposta a uma determinada proposição

expõe novos contextos, que por sua vez geram novas propostas. Esta cadeia de eventos provoca uma atenção concentrada para a) a articulação dos sons ouvidos no momento presente e b) os sons preparados para acontecer logo depois. Ao contrário de outras formas musicais, a improvisação contemporânea tende a trazer uma série de relações pontuais e momentâneas que são criadas passo a passo pelos músicos, privilegiando uma memória de curto prazo. Quer dizer, na improvisação livre a estruturação formal é resultado de um processo coletivo e interativo. Assim, a ideia de fluxo contínuo, tão cara a certos tipos de pensamento composicional da música ocidental, perde sua força. Embora exista continuidade temporal na improvisação livre ela se estabelece de forma imprevisível por conta da falta de um planejamento coletivo prévio e da dinâmica da interação que se estabelece através da atuação, em certa medida, imprevisível, de cada músico.

Então, é possível estabelecer uma sequência que é recorrente nesta música e que representa um processo geral de interação:



**Figura 1: A sequência interativa da improvisação.**

Paralelamente a um estado de imprevisibilidade que estimula o ato de jogar - o risco e o jogo envolvidos em cada uma das ações do músico - também há uma situação que é indeterminada, que é pelo menos em parte gerada pela ausência de estruturas formais pré-estabelecidas. A indeterminação tem um papel diferente daquele da imprevisibilidade, pois permite que os músicos escolham em momentos diferentes, ações que não foram previamente estabelecidas. Na prática do grupo *MusicaFicta* há sempre um contraponto entre essas duas forças. De um lado, o imprevisto, que estimula a interação (no jogo), e, em certa medida, pode ser vista como responsável por desencadear as respostas. Estas respostas não são o resultado do acaso, mas de ações que são moldadas por nossas próprias experiências de vida, habilidades e

estados de espírito. Por outro lado, no indeterminado (ausência de partituras, estilos, tonalidades, cadências, etc.) um único estímulo imprevisível pode resultar em uma variedade de respostas pertinentes. A riqueza dessa prática reside na observação de que num contexto determinado apenas algumas respostas se tornam acessíveis ou viáveis, levando a um resultado mais previsível. Por outro lado, o uso de materiais que não são pré-estabelecidos pode permitir uma maior quantidade de possibilidades para a construção do fluxo musical. Portanto, na prática da livre improvisação, o imprevisível ocorre devido à indeterminação. Ao mesmo tempo, o indeterminado se alimenta do imprevisível. Em certa medida é esta relação dialética entre a imprevisibilidade e a indeterminação que caracteriza a improvisação contemporânea, se comparada a outras práticas musicais.

## **6. Considerações finais**

Nossa prática com o grupo *MusicaFicta* possibilitou que experimentássemos novas formas de estruturar performances musicais. A adoção desses novos procedimentos gerou uma preocupação no âmbito da expressão musical. Com a liberdade natural desta prática em que a interatividade não se vale de qualquer sistema pré-determinado ou linguagem musical, como se torna possível a criação de um ambiente que pode ser artisticamente consistente? Citando Deleuze: "Como a matéria não formada, a vida inorgânica, o devir não humano poderia ser algo além de um caos puro e simples?" [Deleuze e Guattari 1997: 217].

No decorrer deste artigo, esperamos ter discutido algumas questões relativas a este tema além de contribuir com algumas reflexões sobre a criação musical no âmbito da improvisação livre. Acreditamos que a combinação dos conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida com as estratégias derivadas do pensamento retórico, somados à ideia de uma dialética intrínseca à improvisação - entre o imprevisível e o indeterminado - pode fornecer alguns subsídios para uma discussão qualitativa e estratégica em torno dessa prática musical.

Também é importante mencionar algumas das características básicas de qualquer tipo de expressão musical relacionadas ao tema da vitalidade na performance. A vontade com que a interação se desenvolve, a preocupação com a clareza e eloquência

musical, imersas no âmbito do que chamamos de inspiração – termo que é difícil e talvez inútil definir – são fundamentais para a preparação de um ambiente propício para que os improvisadores consigam atingir a consistência neste tipo de prática musical coletiva.

### **Agradecimentos**

Gostaríamos de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por apoiar nossos projetos de pesquisa.

### **Referências**

CAGE, John (1961), *Silence*, Edited by Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

DELEUZE, Gilles and Guatarri, F. (1997), *Mil Platôs. Vol 5*, Editora 34, São Paulo.

MUNTHE, Christian (1992), *Vad är fri improvisation*, in *Nutida Musik*, n.2, pg. 12 a 15, Estocolmo.

SAWYER, R. Keith (2010), *Group Creativity: music, theater, collaboration*, Routledge, New York.

SCHAEFFER, P. (1976), *Traité des objets musicaux*, Ed Seuil, Paris.

SCOTT, R. L. (1976), *On viewing rhetoric as epistemic: ten years later*, in *The Central States Speech Journal*, vol XXVII, number 4: 258-266.