

# Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida

Rogério Costa

Universidade de São Paulo

rogercos@usp.br

**Resumo:** Neste artigo pretendo descrever, investigar e refletir sobre o ambiente criativo da Orquestra Errante em suas relações com a improvisação e com processos de subjetivação e individuação. Me interessa também discutir em que medida e de que forma a improvisação interage com determinadas configurações socioculturais e políticas. Para isso, pretendo examinar registros (escritos, gravados e filmados) de ensaios e apresentações, e realizar entrevistas e conversas com integrantes do grupo. Neste tipo de investigação é importante saber o que os seus integrantes falam de si no ambiente da orquestra. Alguns conceitos de Gilles Deleuze e Gilbert Simondon serão utilizados para subsidiar estas reflexões.

**Palavras chave:** Improvisação, Processos de Subjetivação, Individuação, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Orquestra Errante.

## Orquestra Errante: a musical practice deeply rooted in life

**Abstract:** In this article I intend to describe, investigate and reflect on the creative environment of the Orquestra Errante<sup>1</sup> in its relations with improvisation and processes of subjectivation and individuation. I am also interested in discussing to what extent and in what way improvisation interacts with certain sociocultural and political configurations. For this, I intend to examine (written, recorded and filmed) records of rehearsals and presentations, and conduct interviews and conversations with group members. In this type of research, it is important to know what the members talk about themselves in the orchestra environment. Some concepts by Gilles Deleuze and Gilbert Simondon will be used to support these reflections.

**Keywords:** Improvisation, Processes of Subjectivation, Individuation, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Orquestra Errante.

### 1- Improvisação enquanto plano de consistência<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> This is a summary of the presentation text of the Orquestra Errante that is on the website of Nusom (Nucleus of Research in Sonology of USP - <http://www2.eca.usp.br/nusom/>): *the Orquestra Errante is an experimental group linked to the ECA/USP Sonology Research Center, dedicated to the study and practice of improvisation. The orchestra - which was founded by me in 2009 - is composed of performers from various music backgrounds and with varied musical formations. The activities of the orchestra - which functions as a kind of laboratory - include the realization of creative proposals brought by its members who, in general, develop research on the connections of improvisation with other areas of study. Activities are developed in a democratic and non-hierarchical way and are based on interaction and collective creation. In OE, all are performers-creators and the only prerequisites for participation are desire, presence and active and deep listening.*

<sup>2</sup> “Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência de multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, a linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem as suas dimensões” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 17).

No ambiente da improvisação livre a música é sempre ação. Isto porque ela se dá em um espaço relacional focado no processo e não na produção de obras musicais, e o que importa é a preparação deste ambiente que pode ser definido em termos deleuzianos, como seu plano de consistência. A este respeito, cito uma passagem do meu livro:

[...] o plano é, no caso da livre improvisação, um bloco de espaço-tempo indefinível em seus contornos onde acontecem as atuações - agenciamentos - dos improvisadores e onde, por conseguinte, coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas. Ele é o "horizonte de acontecimentos" da livre improvisação que emerge enquanto resultado (em movimento pois a performance é uma prática) de lances livres e casuais, de interações e conexões paralelas (polifônicas), a-paralelas (melodias acompanhadas), transversais (memórias curtas, médias e longas), verticais (harmônicas) e horizontais (melódicas). O plano é que possibilita o movimento da performance. Ela se dá no interior do plano, mas não se confunde com ele. Uma performance depende da existência deste plano que deve ser preparado a partir do desejo, da disponibilidade e da necessidade (COSTA, 2016, p. 38).

O plano, portanto, é pura virtualidade enquanto cada performance é uma atualização possível. Enquanto prática musical relacional empírica, a performance é temporal e espacialmente localizada no aqui e agora. Mas este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta.

## 2- Música Relativa

O que resulta é uma música “impura e relativa”, não absoluta, nem universal; uma prática musical “encharcada” de vida, de emoção, de corpo e contexto (pessoal, cultural, social etc.); música de ouvir, ver e viver, na qual convivem múltiplos regimes de escuta, não só sonoros. Trata-se de uma música molecular<sup>3</sup> que acontece na forma de performances coletivas e que é parte de um processo relacional complexo e multilinear que envolve vários componentes dispostos no plano. A este respeito cito o guitarrista Fred Frith a partir de um outro texto meu (COSTA, 2017, p.73):

[...] para vários pesquisadores, a música (e em particular a improvisação) está numa posição privilegiada: “a música enquanto um processo experimental, social e estético está numa posição única para articular em si um entendimento,

---

<sup>3</sup> A respeito da ideia deleuziana de molecularização, afirmo em um outro artigo (COSTA, 2015, p. 130) que *Para a improvisação livre, o som “molecular”, “virgem”, “desnaturado” de seus eventuais condicionamentos molares (territoriais, idiomáticos, sociais, estilísticos, instrumentais, históricos, geográficos etc.) pronto para ser construído e moldado a partir da ação instrumental dos músicos durante o fluxo dinâmico em uma performance interativa (solista ou coletiva) é um horizonte utópico almejado.*

tanto das relações grupais quanto da individualidade, baseados nas quais, códigos éticos e ideologias sociais são entendidas (FRITH, 1996, p. 110).

A permeabilidade é fundamental para este tipo de processo relacional e para o devir das performances. O que interessa é o que há **entre**. Entre o dentro e o fora, entre os idiomas, entre os corpos, entre os corpos e os instrumentos<sup>4</sup>, entre corpo e mente, entre as energias, as ideias, as intenções, as expectativas, os olhares, etc. As diferenças de potencial, as incompatibilidades, as assimetrias entre os componentes é que possibilitam este devir. A improvisação é um sistema tenso, saturado de energias e que, em seu devir se desdobra individuando-se. Neste tipo de sistema não há equilíbrio estável – o que levaria à estagnação – e até mesmo cada performer participante é um subsistema metaestável.

Por isso, é possível afirmar que na improvisação, também os performers são componentes de uma rede e passam por processos de individuação a partir do contato com os elementos que compõem o plano: o outro, a tecnologia, o público, os instrumentos, o ambiente, a arquitetura etc. E o conhecimento de base<sup>5</sup> de cada um não se restringe aos conceitos e ideias, mas é também conhecimento do corpo em movimento. O indivíduo se define em seu contato com o coletivo e é pensado como fase do processo de individuação e não o contrário. O plano é pré-individuação e cada performance é um processo de individuação coletivo que se realiza através das trocas entre as estruturas (estados provisórios do fluxo) e a operação (devir). De acordo com Simondon, o ser se conserva pelo devir e não pela identidade, que é sempre provisória. Assim, o ser é, sendo. Para ele,

[...] o devir é uma dimensão do ser, corresponde a uma capacidade que o ser tem de defasar-se em relação a si próprio, de resolver-se defasando-se [...] o único princípio pelo qual podemos nos orientar é o da conservação do ser pelo devir e que essa conservação existe pelas trocas entre estrutura e operação [...] (SIMONDON, 2003, p. 101 e 102).

---

<sup>4</sup> Sobre esta relação entre os músicos e seus instrumentos, cito aqui o meu texto *Transversalidades* (COSTA, 2017, p. 77): *Na improvisação livre o performer produz e “mergulha” no som, seja através de um instrumento tradicional, seja através de instrumentos digitais controlados por interfaces ou híbridos, seja através de seu próprio corpo (às vezes através de combinações de todos estes recursos). Assim, o performer estabelece com o seu instrumento uma relação muito íntima, corporal e empírica.*

<sup>5</sup> O conhecimento de base (knowledge base) necessária para a prática da improvisação, de acordo com Jeff Pressing, *inclui materiais, trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicos e esquemas que são construídos em uma “memória de longo prazo” do intérprete individual* (PRESSING, 1984, p. 53).

Assim também, o ambiente da improvisação é um devir. É possível perceber aspectos deste processo de individuação que se torna possível no ambiente da improvisação neste relato de um membro da Orquestra Errante<sup>6</sup>:

..é um espaço que eu sinto muito confortável para, sei lá...dependendo do dia, deixar fluir o que está acontecendo dentro de mim... por muitos anos eu ia nos ensaios logo depois da terapia e junto com a pesquisa que eu fiz na Iniciação Científica sobre eutonia e toda pesquisa com o corpo, também começou a ser um laboratório para mim, de falar: ‘beleza, não vou pensar muito racionalmente, vou deixar manifestar o que está acontecendo aqui (dentro de mim)’...Às vezes eu não faço a mínima ideia...parece que eu não estou nem escutando, mas eu estou escutando num outro lugar....quando eu tinha dor para tocar, doía para tocar Mozart mas não doía na OE... eu me sinto muito livre...(mas) tem essa coisa de querer fazer o que está faltando..(eu penso): ‘está faltando o registro agudo, (então) eu vou para o registro agudo ou, foi muito tempo liso, (então) eu preciso fazer alguma coisa estriada’...de ficar equilibrando...eu tenho um pouco de mania de fazer isso...ao mesmo tempo eu gosto de fazer coisas que provoquem transformações, só que eu não gosto de me impor, por isso eu tenho essa mania de esperar filtragens...seduzir pela beleza (do material)...aprender a respeitar...cada vez mais eu estou aprendendo a admirar o que cada um faz...a gente tem se escutado muito...esta coisa da escuta ampliou muito...depende da expectativa que cada um tem, às vezes eu tenho uma expectativa num dia e uma pessoa está tocando mais do que eu estou esperando...é a própria dinâmica das relações sociais (Mariana Carvalho).

### **3- Orquestra Errante: um espaço relacional**

A Orquestra Errante é um exemplo deste tipo de ambiente que se constitui enquanto espaço de subjetivação e relação. Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa. Trata-se de um espaço livre e desimpedido que favorece a fluência das energias e das trocas energéticas. Sob o ponto de vista do performer (que aqui pode ser pensado enquanto um meio – um corpo/mente munido de memórias, desejos, inteligências e pensamentos), este espaço é ativado pelas relações, pelas interações com o fora: os outros performers, o espaço, o instrumento, a arquitetura e o público – se houver<sup>7</sup>. A este respeito, reproduzo aqui os relatos de dois dos membros da orquestra:

...influencia muito, muda os jeitos de pensar, as ideias de música, a concepção do fazer musical...o fazer e o pensar sobre a música é coletivo...também está no coletivo o pensar e o falar sobre...isto é muito legal porque é nesta troca de

---

<sup>6</sup> Os relatos dos integrantes da OE foram colhidos em entrevistas informais conduzidas por mim para a realização deste artigo. A publicação das mesmas foi autorizada pelos integrantes.

<sup>7</sup> Apesar de eventualmente participar de concertos, shows e eventos, a Orquestra Errante não ensaia para se apresentar. No cotidiano da orquestra ensaios e apresentações têm a mesma importância e, apesar de serem diferentes, não há hierarquia entre estas duas atividades.

ideias que a gente vai formando estas novas concepções de música...são tantas conexões e tanta coisa que acontece...Então nesta conversa, nesta dinâmica que acontece depois das performances a gente aprende muito de ouvir o outro falar...aí tem uma questão política muito forte que é dar voz ao coletivo... e tem um embate às vezes das ideias de música, mas nesta troca... tem um crescimento que me influencia hoje em todos os outros contextos musicais onde eu atuo...um ideal estético é mais uma sensação de liberdade...de poder, a partir, ou do nada, de nenhuma proposta, ou de gatilhos...de a gente descobrir esta estética do fazer juntos que é diferente (Migue Antar).

...eu sinto que a OE é um espaço super acolhedor para experimentar coisas, então, desde que eu entrei foi muito forte e, inclusive eu mudei muito durante todos estes anos...os momentos dos ensaios sempre foram assim: tem este espaço na minha semana, que independente do que está acontecendo na vida, do que eu estou fazendo...é um lugar que eu sei que eu vou experimentar coisas que eu estou vivendo, sejam elas musicais ou...sei lá, até coisas que eu estou passando na vida...é um lugar de testar coisas, testar relações com as pessoas...(além disso) me sinto atuando politicamente ao participar da OE pelo fato de ser mulher...porque estou ocupando um espaço importante como mulher (Mariana Carvalho).

Como forma de garantir a potência e a fluência das energias dentro deste ambiente problematizamos as estruturas de poder e os julgamentos de valor que funcionariam como fatores de estagnação, enrijecendo o ambiente. A questão do julgamento no contexto das práticas interpretativas da tradição musical europeia “erudita” está geralmente ligada às ideias de excelência e rigor técnico que estão a serviço da execução (reprodução) de um determinado repertório produzido em tempo diferido e neste caso, há o certo e o errado, parâmetros de julgamento etc. Com relação a estas questões cito um outro texto meu:

[...] a ênfase na criação de “obras de arte”, os ideais de excelência técnica, virtuosismo, referências de especialização, conhecimento e domínio obrigatório de certas ideias de música (que compreendem materiais sonoros e procedimentos de articulação pré estabelecidos) impostos pelo modelo hegemônico, também são questionados e substituídos por uma ênfase nas ideias de processo, liberdade criativa (que supõe a criação com o conhecimento disponível), intuição, interação musical e social, flexibilidade no uso dos materiais (sonoros), atitude experimental e utilização de novos recursos instrumentais (COSTA, 2017, p. 73).

Por essas razões, as ideias de julgamento e valoração estão ausentes das práticas de improvisação livre. No lugar do certo e errado e dos julgamentos a partir de repertórios de referência, há criação coletiva em tempo real movida por assimetrias e diferenças de potencial. Há sim, discordâncias, conflitos e desentendimentos. Mas estes são resolvidos dentro de uma dinâmica coletiva e de forma provisória. Este tipo de ambiente construído coletivamente e de forma colaborativa se relaciona claramente com um posicionamento político e ético que questiona estruturas de poder. A respeito deste tema vale mencionar a resposta de um membro da OE:

...só para dizer que o que me interessa na OE: me interessa o lado anti político e anti institucional. No sentido anarquista de que é necessário fazer no presente aquilo que você esperaria da política...a OE realiza estas relações muito próximas do horizontal e é um campo aberto à contestação...é um lugar meio de quebra-pau, no melhor dos sentidos... as relações horizontais requerem que nada seja inviolável. E como é que o fazer musical deixa de ser sagrado? Isto parte de um certo projeto ético de vida que a OE está realizando no presente. Como é que a OE realiza isso sem esperar pelas condições ideais, sem esperar pela universidade ideal, sem esperar pela dissolução do estado etc.? Mas alguém poderia dizer: “então vocês são um bando de burgueses que ficam lá fazendo coisas entre vocês e não estão militando”. Mas eu jamais diria que a OE está se bastando, né?... Por isso é tão importante as coisas que a gente faz e que dialogam com este fora: ir nas escolas, ou quando a gente toca para os alunos do departamento etc. A OE é pública em um certo sentido, está aberta a qualquer um, mas que não é “todos”. Qualquer um no sentido de que não é elitista, o que não quer dizer que vão todos...o fascista não, não! Este é o projeto ético e estético que está lá para bom entendedor. A associação não é uma generalização. E isto não é elitismo. Não é assim: você chega ali e faz o que quer. Senão você acha que o que é público e democrático é vale-tudismo... (Stênio Biazon).

#### 4- Orquestra Errante: um espaço liso

Fotografia 1



Fotografias da Orquestra Errante em várias ocasiões diferentes (arquivo pessoal).

A improvisação livre coletiva da Orquestra Errante pode ser considerada como um espaço liso. É liso porque não há “estrias”. Não há medidas e contabilizações, hierarquias, funções pré-estabelecidas e estratificações prévias. Nas performances da orquestra, assim como num processo de cristalização, “a forma se forma” a partir dos movimentos imanentes da performance. Na performance pensada enquanto espaço tempo-liso, os fluxos e energias heterogêneas confrontam suas diferenças de potencial e assimetrias. É este jogo de diferenças que possibilita o movimento e compõe os agenciamentos. Estes agenciamentos se dão através da escuta, das conversas e do jogo de diferenças. A improvisação livre da Orquestra Errante não se pretende universal, mas sim local. Absolutamente local e aberta às contingências. Trata-se de um espaço singular e compartilhado, de experiência pública e privada, de negociação de alteridades e de subjetivação. A este respeito já me manifestei no mesmo texto citado acima:

Um grupo que improvisa ou que utiliza a improvisação em suas práticas artísticas, compartilha ideias e/ou imagens sobre música. Este conjunto de ideias e imagens é o que unifica, dá coerência e possibilita este tipo de prática colaborativa. Trata-se de imagens e ideias de música ligadas às suas funções sociais, culturais, emocionais, aos seus materiais e procedimentos, às suas relações com o delineamento e organização do tempo /.../ É preciso localizar estes grupos sociais e sua música em seus territórios específicos. A prática musical destes grupos no que diz respeito aos materiais e procedimentos, é manifestação de uma forma de ser/pensar/estar no mundo (COSTA, 2017, p. 77).

Por isso, a orquestra não é somente um espaço de performances. É também um espaço de estudo, de convivência e práticas criativas e colaborativas (não só musicais). É um espaço político de experiência pública e privada, de negociação de alteridades, de subjetivação e de presença. Em termos foucaultianos pode-se dizer que se trata de heterotopia<sup>8</sup>. A Orquestra Errante é um laboratório, um espaço de prática musical, criação, pesquisa e educação. Neste espaço se evitam as estratificações enrijecidas. Na medida em que o presente é enfrentado a cada instante pelos músicos que interagem, tanto a variação constante de materiais (processos de desestratificação) quanto a configuração de estados provisórios (processos de estratificação) se constituem enquanto dinamismos fundamentais. A respeito deste duplo dinamismo presente nos processos de subjetivação, Suely Rolnik<sup>9</sup> remete aos conceitos de formas e forças:

Sendo assim, os mundos virtuais engendrados na experiência das forças produzem uma fricção com a experiência das formas moldadas segundo as cartografias socioculturais vigentes/.../ Gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da conservação das formas em que a vida se encontra materializada e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da conservação da vida em sua potência de germinação (ROLNIK, 2018, p. 55 e 56).

## **5- Orquestra Errante: o funcionamento de um espaço não institucional**

---

<sup>8</sup> O termo heterotopia foi cunhado por Foucault e se refere a utopias realizadas. Segundo ele, “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2002, p. 414-5)”.

<sup>9</sup> Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora, é Professora Titular da PUC-SP, fundadora e ex-coordenadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade no Pós-Graduação de Psicologia Clínica.

Fotografia 2



Fotografias da Orquestra Errante em várias ocasiões diferentes (arquivo pessoal).

## 5.1

A OE, apesar de ter sido fundada, ser coordenada por mim e ensaiar regularmente (toda quinta-feira das 17 às 20h) nas dependências do Departamento de Música da ECA/USP, não mantém praticamente nenhum tipo de vínculo institucional<sup>10</sup> com a universidade. Dos integrantes que são, na sua maioria, alunos do Departamento de Música (graduação) ou da Pós Graduação em Música da ECA/USP<sup>11</sup>, não se exige nenhum tipo de inscrição ou matrícula, não há processos de seleção ou de avaliação, notas ou listas de presença<sup>12</sup>.

Não há uma ementa ou um programa estabelecido de atividades. Trata-se de um grupo autônomo e horizontalizado que se mantém ativo, única e exclusivamente devido ao engajamento de seus integrantes. Estes passam a fazer parte do grupo assim que

---

<sup>10</sup> A Orquestra Errante não consta como disciplina na grade curricular do Departamento de Música da ECA/USP. A única menção oficial à existência do grupo está, conforme mencionado acima, na página do NUSOM, Núcleo de Pesquisas em Sonologia da ECA/USP, onde a orquestra aparece como um grupo associado (<http://www2.eca.usp.br/nusom/OE#overlay-context=%2523OE>). As pessoas ficam sabendo da existência do grupo através de concertos, apresentações, anúncios informais em salas de aula e de relatos de amigos.

<sup>11</sup> Vale mencionar que há também integrantes provenientes de outros ambientes: ex-alunos, alunos provenientes de outras escolas da USP (FFLCH, IME, CAP etc.), Unicamp, EMESP, além de amigos de integrantes etc.

<sup>12</sup> Há integrantes bem assíduos e outros que participam das atividades de forma mais esporádica. Nos ensaios e apresentações o número de participantes varia entre 7 a 15 pessoas. O nível de engajamento de cada um/a é bem variado. E não há nenhum problema quanto a isto já que as atividades (ensaios, apresentações, discussões etc.) ocorrem com qualquer número de participantes. Vale mencionar o fato de que, durante o ano de 2018, a orquestra realizou várias apresentações públicas sem a minha participação enquanto coordenador e com formações instrumentais diferentes a cada vez.

decidem participar dos ensaios com alguma regularidade. Pode-se dizer que a orquestra funciona como um organismo vivo que mantém a coesão devido à presença mais ou menos assídua de um certo número de integrantes<sup>13</sup> e da continuidade das pesquisas práticas e teóricas sobre a improvisação que são ali desenvolvidas. Em vários sentidos e aspectos, neste projeto se equilibram as ideias de impermanência (adaptabilidade, informalidade, flexibilidade, porosidade e maleabilidade) e permanência, já que não se trata de um ambiente totalmente aberto e propositalmente desestruturado no qual, a cada ensaio semanal o grupo se modifica totalmente (como é o caso das atividades que são coordenadas pelo músico Edwin Prévost<sup>14</sup> há mais de 20 anos em Londres). A este respeito um membro da orquestra nos diz:

Uma pessoa acaba ‘rostificando’ a orquestra...se eu participo há tanto tempo, é claro que a orquestra vai ter um pouco da minha cara, assim como tem a cara de todas as outras pessoas e aquelas pessoas que estão há mais tempo. Tem aquela coisa do ‘som da Orquestra Errante’. A orquestra tem uma coisa assim: é aberta e todo mundo é bem-vindo, mas ainda é um grupo...a gente trabalha coisas, a gente conhece as pessoas, a gente vai profundo nas relações. Tem esta coisa de uma continuidade...não precisa participar desde o começo para acompanhar, mas existe uma coisa de uma formação que tem a ver com uma experiência no grupo (Mariana Carvalho).

## 5.2

Pode-se dizer que o exercício de poder na OE se dá da forma mais dialógica, democrática e horizontal possível. Através dos processos de discussão e conversa que ocorrem durante os ensaios entremeando as performances, os próprios integrantes da OE estabelecem critérios de avaliação e cobrança coletiva (que incluem as ideias de responsabilidade e comprometimento), visando atingir certos resultados almejados e relacionados a objetivos específicos e contingenciais, sejam eles uma apresentação, a discussão de um conceito, o estudo de uma estratégia de interação, uma experiência relacionada à pesquisa de algum integrante etc. Esta ênfase no aprendizado coletivo e na negociação das subjetividades aparece claramente no relato abaixo:

---

<sup>13</sup> Alguns integrantes estão na orquestra há mais de 10 anos.

<sup>14</sup> Edwin Prévost é um improvisador e percussionista inglês. Fez parte do AMM, grupo que se dedicava à improvisação livre e à criação coletiva entre os anos de 1960 e 1970. Em suas palavras: In November 1999 I made it known that a free improvisation workshop would start weekly in a room at London's Community Music Centre, near London Bridge. Originally, under the auspices of the London Musicians' Collective, [...] these premises were found and minimal lines of communication to possible interested parties were opened. The first Friday evening (not thought to be an auspicious evening of the week because people 'went out' to have a good time) duly arrived. The room was available precisely because no one ever hired it on a Friday! I waited. (PRÉVOST, 2011 p.115/6).

Há 5 anos a minha biografia inclui a improvisação livre. E quando eu falo em biografia eu penso em rock e heavy metal, que eu nunca abri mão. Os trabalhos com a OE e com a Teca (Maria Teresa de Alencar Brito, professora do curso de licenciatura no Departamento de Música da ECA/USP e autora de vários livros sobre educação musical e sobre a obra de H. J. Koellreuter) foram os únicos lugares da minha formação musical (acadêmica) em que foi possível retomar estas coisas de alguma forma, porque estes campos altamente escolarizados (EMESP, Escola Municipal, USP) sempre foram lugares em que eu tinha que fingir que eu não gostava de trítono, pentatônica e distorção. Neste sentido, a OE acolhe este repertório que não é o legitimado por alguma escola. Então, como eu lido com a minha biografia? Não quer dizer que eu não dissolva estes sons de rock na OE. As biografias precisam de alguma forma, se submeter às particularidades da improvisação livre. As pessoas vão lá experimentar uma coisa nova e precisam dissolver estes outros saberes, é um pré-requisito. Eu estou bem contaminado por um certo discurso que atravessa a OE que é o do não idiomático. O interessante da OE é me deslocar do meu projeto estético. Nas contingências do coletivo eu tenho que abrir mão do meu projeto (Stênio Biazon).

A minha ação enquanto coordenador no dia a dia dos ensaios (além de garantir que o ambiente permaneça “liso”, fluente e horizontal) é mais a de mediar conflitos e propor conversas, escutas, análises, estratégias de estudo, reflexão ou assuntos para discussão. Mesmo este tipo de ação que está mais centralizada na minha pessoa, é por vezes exercida por qualquer outro integrante do grupo. Minha “autoridade”, que está baseada na minha experiência e em um suposto maior conhecimento sobre os diversos temas trabalhados é frequentemente colocada em questão pelos membros da OE e até por mim mesmo. A este respeito, colhi estas respostas de membros da orquestra numa entrevista:

A gente tenta ser um grupo sem hierarquias, horizontal, mas de fato, você tem uma representação simbólica forte, de ser um professor. De fato você representa, simbolicamente, uma autoridade e acho que a gente não precisa se preocupar com isso porque é natural...e é legal porque a gente conversa sobre este relacionamento livre que temos...como as hierarquias...como tentamos diluí-las, criar um ambiente democrático. Mas faz parte ter a figura do professor...senão a entropia fica muito alta. E você faz questão de não deixar virar uma coisa burocrática...assim se dilui esta figura de autoridade (Migue Antar).

...e embora você dissolva bastante a figura do coordenador e até brinca que tem que dissolver mais, eu acho sempre na medida o quanto você segue sendo professor na Orquestra Errante, eu acho isto imprescindível...eu acho que tem alguma coisa disso que tem que continuar... (Stênio Biazon).

### 5.3

Obviamente, há alguns pressupostos estéticos, éticos e conceituais estabelecidos quando da fundação da orquestra e que são transmitidos de forma mais ou menos sistemática<sup>15</sup> aos integrantes da orquestra: 1) a orquestra se dedica à improvisação livre que é aquela que não se submete a nenhum idioma específico; 2) todo e qualquer som pode se usado nas performances; 3) não se exige nenhum tipo de proficiência técnica dos integrantes<sup>16</sup> e os pré-requisitos para participação são o desejo (composto pelo engajamento corporal, mental e emocional), a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um; 4) a orquestra cria e produz música coletivamente (em tempo real) e não se dedica a reprodução de nenhum repertório pré-estabelecido. De qualquer forma, não se trata de mero recurso retórico dizer que, enquanto membro participante, eu aprendo tanto quanto os outros integrantes da OE. Esta dimensão relativa ao aprendizado coletivo pode ser percebida nestes relatos de membros da OE:

...não sou o mesmo que eu era há 10 anos atrás... eu fui aprendendo com a Errante, a postura de ouvir, de ter paciência, de controlar a ansiedade...A Errante oferece esse espaço para as pessoas se sentirem à vontade para se colocarem do jeito que elas são, e isto é legal, porque num outro ambiente mais rígido você não tem isto...através desta ideia de música...a improvisação livre é uma postura de entrega...neste contexto da Errante você se coloca de verdade (Migue Antar).

Da OE eu tiro coisas para o meu trabalho o tempo inteiro, seja para a minha aula de violão ou grupos de musicalização...ou qualquer aula que eu venha a dar...realmente a OE é um campo de reflexão, é este negócio que atravessa ensino, pesquisa, prática e performance e dissolve estas fronteiras (Stênio Biazon).

### 5.4

---

<sup>15</sup> Além disso, enquanto coordenador do grupo tenho incentivado a leitura e discussão de textos relacionados à questão dos regimes de escuta intencionada e não intencionada (cf. John Cage), reduzida (cf. P. Schaeffer), profunda (cf. Pauline Oliveros), etc. Tenho também produzido e sugerido a leitura de vários textos relacionados ao ambiente da improvisação livre, às ideias de controle e não controle, às relações entre composição e improvisação, entre pedagogia e improvisação, entre etnomusicologia e improvisação etc. Outra atividade importante relacionada à coordenação tem sido a de propor escutas de repertórios variados com o intuito de ampliar as ideias de música dos integrantes. Estes conceitos são discutidos de formas mais ou menos sistemáticas durante os ensaios. Vale mencionar, por exemplo, a discussão sobre os conceitos de pensamento figural, gestual e textural (cf. B. Ferneyhough e Silvio Ferraz) que é realizada durante vários ensaios.

<sup>16</sup> A este respeito vale mencionar o fato de que é importante que os integrantes estabeleçam relações íntimas e criativas com seus instrumentos, tendo em vista sua utilização nas performances, mesmo no caso de instrumentos inventados. Não se trata, portanto, de um vale-tudo banalizante e irresponsável.

Os vínculos da orquestra com as atividades acadêmicas da graduação do Departamento de Música da ECA/USP são bastante difusos já que, numa mirada superficial, a eventual participação de alunos na orquestra não se relaciona de forma evidente com os objetivos específicos atuais dos cursos de bacharelado em instrumento, regência e canto<sup>17</sup>. Os vínculos com os cursos de composição e licenciatura são mais promissores já que a participação na orquestra pode incentivar as práticas de criação, experimentação, invenção, imaginação, estruturação etc. Apesar disso, não tem havido muito interesse por parte de alunos de composição do departamento em participar das atividades orquestra.

Já os vínculos com as minhas atividades na pós-graduação e a minha pesquisa sobre improvisação são bastante consistentes. A maioria dos projetos orientados por mim na USP (4 TCCs, 2 IC, 13 mestrados, 12 doutorados e 4 pós-docs, até 2018) se relacionam de forma mais ou menos direta com as atividades desenvolvidas na Orquestra. Há inclusive alguns trabalhos que se propõem a investigar assuntos relacionados diretamente ao funcionamento da orquestra.

Por se constituir enquanto um espaço liso de relação sempre em construção, a OE não mantém uma estrutura fixa, sob nenhum aspecto (número de integrantes, formação instrumental, nível de excelência técnica dos instrumentistas, agenda de apresentações, funções etc.). Os “assuntos” dos ensaios da OE são livres, contingenciais e construídos na imanência de cada encontro. Trata-se de um espaço intencionalmente “desorganizado” ou “semi organizado” e aberto às contingências. Neste sentido, pode-se dizer que se trata de uma prática musical entranhada na vida: tudo o que acontece num encontro da Orquestra Errante é resultado das interações entre os seus integrantes, suas vontades, projetos, disposições corporais e emocionais.

## 5.5

---

<sup>17</sup> Na realidade a participação na Orquestra poderia se tornar um obstáculo a um tipo de formação centrada na excelência, no rigor e na homogeneização da técnica instrumental que visa criar músicos intérpretes inteiramente voltados para a reprodução do repertório europeu tradicional. Isto porque, conforme já explicitado acima, na Orquestra Errante não há certo ou errado, não se exige nível técnico mínimo e os músicos são incentivados a extrapolar as técnicas tradicionais. Na OE os instrumentos – que podem ser tradicionais, híbridos, inventados, etc. – são como ferramentas do jogo interativo da criação em tempo real e podem ser encarados como “usinas” de som, territórios de experimentação. Recentemente, produzi dois textos nos quais reflito sobre as questões relacionadas ao desenvolvimento da técnica instrumental no ambiente da improvisação livre. Um deles (*Free Improvisation: a way for the expansion of listening and technique for the contemporary performer*) foi apresentado num congresso de Performance Studies em Cambridge/UK em 2013 e o outro intitulado *A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas* foi publicado na revista Debates Vol. 20, série 1, 2018 da UFRJ. (<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/7860>).

Nada é imposto de fora para dentro. A única regra de funcionamento institucionalizada (além das regras éticas expostas acima) e mantida já há mais de 10 anos é o compromisso de ensaiarmos – a não ser que haja algum problema – toda quinta-feira das 17 às 20h. Os concertos e apresentações ocorrem de forma não regular (não há um calendário de concertos) a partir de propostas trazidas por membros do grupo (concertos didáticos no Departamento de Música da ECA/USP, em centros culturais, em escolas ou espaços dedicados à música experimental) ou em eventos relacionados às atividades do Nusom (série ¿Música? - <http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-musica>). E cada ensaio tem uma história singular. Com o objetivo de possibilitar discussões e conversas sobre conceitos, procedimentos e dinâmicas trabalhados alguns ensaios são relatados por membros da orquestra.

## 5.6

Seguem abaixo alguns exemplos de relatórios de ensaio escritos por membros da orquestra que procuram descrever os acontecimentos singulares daqueles ensaios específicos:

### **Dia 01/03/18 (Stênio Biazon)**

Presentes: Mari, Rogério, Stênio, Fábio Manzione, Fábio Martinelli, Caio, Micael, Rafael, Pedro, Cássio. Assistindo: Yonara, Paola, César. Rogério leu um texto que está escrevendo com o André Martins. Algumas questões presentes no texto com as quais lidamos: heterocronias (simultaneidade de tempos divergentes), definição de música do Deleuze (tornar sonoro o que não é sonoro). Conversamos sobre subir gravações num drive, para posteriormente irem para o *SoundCloud*. Rogério dará o pontapé inicial do drive. Combinamos de revezar quem faz as atas. Performances:

Uma livre, que seria bem longa, mas que foi cortada (apenas para conversarmos). Pós-intervalo: Uma livre, com a recomendação de nos olharmos. Não teve tanto os olhares. Outra recomendação: explorar as heterocronias, evitar as sincronizações (em sentidos múltiplos). Livre “com buracos” (mas procurando se olhar para, por exemplo, "sincronizar entradas", que deu mais certo dessa vez) - acho que a heterocronia não estava em questão nesta, ao menos não no mesmo sentido. Questão suscitada por Fábio Martinelli: como entramos e como saímos do silêncio. Outra questão, após a performance: de fato rompemos com as linearidades? Em que sentidos?

### **Dia 08/03/18 (Pedro Sollero)**

Escuta da primeira (gravação) livre do ensaio passado Miguel, que trouxe a gravação, falou sobre a diferença da escuta no momento da performance e uma semana depois, e atentou para o teor mais autocrítico da primeira. Voltamos a um gesto do Fabio Martinelli, nesta improvisação citada, que desencadeou uma transformação considerável no todo, que se organizou rapidamente em uma nova forma sonora a partir de uma série e surpresas e

quebras de expectativa. O tempo de digestão destas quebras parece oferecer outras possibilidades de escuta.

Duos/ Trios/ Tutti

Fizemos uma rodada de duos que se transformavam em trios e voltavam aos duos conforme musicistas entravam e saíam sucessivamente em roda. Depois do último trio fizemos um tutti.

Intervalo

Fabio Martinelli

Fabio trouxe a ideia de um jogo musical no qual dois times de 3 musicistas cada, encontram-se em uma espécie de tabuleiro de 9 lugares. @s musicistas devem realizar determinadas movimentações, coordenadas de acordo com regras explicadas pelo Fabio, com o intuito de formar uma linha de 3 peças/musicistas seguidas. Além disso, estas pessoas devem tocar enquanto se movimentam e administrar um barbante colorido que envolve todos os musicistas de cada time. Embora o barbante tenha ficado muito bonito (foto em anexo), falou-se muito sobre as dificuldades práticas deste aspecto da proposta. Não chegamos a experimentar sons.

Livre?

Tenho a impressão de que fizemos uma livre em algum momento do ensaio, mas não me lembro. Isso que dá deixar para fazer a ata na semana seguinte. Peço desculpas...

De qualquer forma tenho boas lembranças dessa música que não lembro se fizemos. FIM

## 5.7

A dinâmica dos ensaios que, já há alguns anos ocorrem no estúdio de gravação do CMU (Lami), é mais ou menos sempre a mesma: os integrantes chegam no horário estabelecido (atrasos de 15 a 30 minutos são normais), vão montando seus instrumentos, acessórios e se colocando no espaço, ao mesmo tempo em que vão conversando animadamente sobre assuntos diversos, geralmente não relacionados às atividades da orquestra. Neste momento inicial de preparação entra em jogo, de forma um pouco mais sistemática, a minha função de coordenador na medida em que procuro administrar os horários, as colocações dos músicos no espaço, facilitar a montagem dos instrumentos e equipamentos eletrônicos (microfones, cabos e caixas) e dar início às atividades propriamente ditas. Em geral começamos com uma sessão de improvisação livre<sup>18</sup>, sem nenhuma proposta ou roteiro pré-estabelecido. A “senha” para este tipo de performance é: “vamos fazer uma livre”? Esta performance inicial tem, em geral, um caráter de “aquecimento”. É quando as pessoas, através da atividade de improvisação coletiva “abrem os poros” para a interação (a permeabilidade é fundamental), se sintonizam com

---

<sup>18</sup> “Livre” neste caso, se opõe a outras performances que têm origem em propostas e roteiros trazidos pelos integrantes da orquestra tais como as relatadas acima.

seus instrumentos, com os outros, com o ambiente etc. Esta performance favorece a instalação de um ambiente de concentração e de escuta profunda e atenta. Logo após, se instaura um momento de conversa<sup>19</sup> a respeito das impressões de cada um sobre a performance. Em alguns ensaios, após este momento de aquecimento, algum dos integrantes do grupo traz propostas (como as que estão relatadas acima, na forma de roteiros, jogos ou experimentos) em geral, relacionadas às suas pesquisas de IC, mestrado ou doutorado ou até mesmo com alguma pesquisa autônoma, não acadêmica. Às vezes estas propostas tomam o tempo de um ensaio inteiro (ou até mesmo, de vários ensaios), às vezes, só de parte de um ensaio. Após as realizações das propostas há sempre um momento de discussão sobre as propostas, seus objetivos e os resultados dos experimentos.

## 5.8

Vale mencionar, a guisa de exemplo, as propostas trazidas durante o ano de 2018 pelo orientando de doutorado Migue Antar, que é paraguaio naturalizado, que se relacionam com a sua pesquisa “sobre criação musical a partir das **interferências** decorrentes de materiais (des)(re)territorializados e postos em jogo no contexto da livre improvisação” e que remetem claramente à ideia de dentro e fora (I/O), envolvendo idiomas, etnias, fronteiras e relações entre improvisação livre e idiomática. Trata-se de uma pesquisa relacionada à sua história pessoal de vida na medida em que se baseia em “elementos de identidade cultural e de configurações musicais compartilhados entre Paraguai e Brasil, no intuito de friccionar ingredientes culturais e transformá-los em estopins de livre improvisação (textos extraídos de seu projeto de doutorado) “.

Anexo abaixo um trecho da gravação de uma performance que utilizou como estopim uma canção popular paraguaia e que faz parte desta pesquisa. O processo de

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar a informalidade e a liberdade com que são conduzidas estas conversas. Na realidade não há propriamente uma condução das conversas que se constituem enquanto momentos descontraídos e bem-humorados de troca de ideias, sensações e experiências. Pode-se dizer, no entanto, que estas conversas são uma parte fundamental do funcionamento da orquestra e garantem o caráter dialógico, democrático, não hierarquizado e horizontal deste ambiente. Vide abaixo, a transcrição da gravação de um trecho de um ensaio realizado no mês de agosto de 2018: Rafael: “mas eu não penso assim, em fazer uma frase de jazz, eu só penso em fazer melodias...”; Rogério: “...não, ninguém está te criticando, não. Pode usar o seu jazz aí...eu só estava falando, porque a frase melódica às vezes é muito prenha...”; Rafael: “entendi...”; Rogério: “fala aí, Inés, o que você queria falar? “; Inés: “não...era uma besteira gigante”; eu: “mas é bom, legal, fala aí...”; Inés: “é que eu fico escutando, e de repente eu sinto que estas conversas que a gente tem sobre som são muito parecidas com estes programas de futebol (risadas gerais), que parece que não estão falando nada (mais risadas), que é o cúmulo da abstração (muitas risadas) “; Rogério “sim...é que nem uma mesa redonda...”.

interferência (descrito no texto acima) que envolve uma vivência emocional, racional e corporal com o repertório, passou pela audição de uma gravação, uma explicação sobre o seu contexto sociocultural e uma reprodução informal da canção pelo grupo (a partir da escuta e da leitura de uma partitura preparada pelo Migue). Em seguida, realizamos várias performances em que deveríamos improvisar dialogando de alguma forma (através da utilização transformada de elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, formais, de caráter etc.) com a vivência que tínhamos tido com a canção. No link abaixo é possível ouvir uma performance gravada durante um desses ensaios e perceber a utilização de materiais musicais de origem paraguaia recontextualizados:

<https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta/improvisacao-sobre-cancao-paraguaia>

## 5.9

Não há, ou pelo menos até o momento nunca houve, um calendário de atividades ou um planejamento de longo prazo, com metas definidas. Como já explicitado acima, os ensaios não têm como objetivo a preparação para apresentações ou concertos a não ser pelo fato de que é nestes encontros semanais que se constrói o ambiente interativo. Numa metáfora com o mundo do futebol, o treino (que no nosso caso é tão importante quanto os jogos/apresentações) serve para que os jogadores se conheçam, aprimorem e ensaiem as jogadas. Evidentemente, as apresentações e concertos modificam radicalmente o ambiente de performance. Além da mudança de espaço físico com suas características acústicas, a disposição emocional dos integrantes se transforma devido à presença do público.

## 6- Orquestra Errante: prática entranhada na vida

Mas o que significa dizer que as práticas da Orquestra Errante são entranhadas na vida? Significa afirmar que estas práticas são temporal e espacialmente localizadas no aqui e agora sendo que este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta e que um dos resultados desta prática é uma música “impura e relativa”, não absoluta, nem universal. Significa dizer, portanto, que se trata de uma prática musical encharcada de vida, de emoção, de corpo e

contexto (pessoal, cultural, social etc.); música de ouvir, ver e viver, na qual convivem múltiplos regimes de escuta, não só sonoros.

Por isso, pode-se afirmar que a Orquestra Errante se constitui enquanto espaço de subjetivação e relação. Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente dinâmico de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa. Trata-se de um espaço livre e desimpedido que favorece a fluência das energias, as trocas energéticas e os processos de individuação. Fazendo referência às ideias de Simondon, pode-se dizer que a orquestra em suas dimensões de interação coletiva se assemelha a um organismo vivo em constante processo de individuação:

[...] o vivo conserva em si uma atividade permanente[...] ele não só é resultado de individuação como o cristal ou a molécula, mas também teatro de individuação [...] o vivo é também o ser que resulta de uma individuação inicial e amplifica esta individuação [...] o vivo resolve problemas não só adaptando-se, isto é, modificando sua relação com o meio, mas também modificando a si próprio. O indivíduo vivo é contemporâneo de si próprio em todos os seus elementos (SIMONDON, 2003, p. 104, 105.)

[...] a individuação sob forma de coletivo faz do indivíduo um indivíduo de grupo, associado ao grupo pela realidade pré-individual que traz consigo e que, reunida à de outros indivíduos, se individua em unidade coletiva (idem, p. 107).

Sob um ponto de vista complementar, mesmo tendo em vista que questões políticas não tenham sido investigadas de forma direta ou aprofundada, creio que a discussão sobre os conceitos que fundamentam as atividades e a descrição do ambiente de trabalho da Orquestra Errante colocam de forma implícita várias questões ligadas aos pressupostos políticos que subjazem este tipo de atividade. Me parece que pensar na potência criativa deste ambiente de criação coletiva aponta, necessariamente para uma forma de resistência absolutamente contemporânea. Num momento em que, segundo Suely Rolnik

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro – ou seja, sua essência germinativa –, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade [...] a resistência hoje passaria por um esforço de reapropriação coletiva dessa potência para com ela construir o que tais autores (Toni Negri e Michael Hardt) chamam de “o comum” (ROLNIK, 2018, p. 32 e 33).

E mais à frente, no mesmo livro, Rolnik relaciona de forma mais incisiva esta reapropriação, ao mesmo tempo individual e coletiva, com uma ética vital, como algo que se entranha na vida, potencializando o seu devir:

[...] é da reapropriação desejan­te, individual e cooperativa, do destino ético da pulsão vital – em síntese, de sua reapropriação ontológica – que pode resultar um desvio coletivo de seu abuso pelo regime, na direção de uma ética da existência [...]. Nessa transterritorialidade criam-se condições mais favoráveis para a mobilização da potência de criação das práticas ativistas, bem como da micropolítica nas práticas artísticas (ROLNIK, 2018, p. 32 e 33).

É disto que se trata quando dizemos que as práticas da Orquestra Errante são entranhadas na vida. Como diria Suely Rolnik, trata-se de uma resistência contínua contra os processos de colonização do inconsciente.

## Referências Bibliográficas

COSTA, Rogério, A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. *Música Hodie*, Goiânia, v. 15, p. 119-131, 2015.

\_\_\_\_\_. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. Transversalidades: Música e Políticas. *Transversalidade/Série Diálogos com o Som*, Org. Amorim, Felipe e Zille J. A. Baêta, Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2017.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs I*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FOUCAULT, Michel. (2002 [1967 – versão da publicação de 1984]). Outros espaços. In: *Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Ed. Forense, pp. 411-422.

FRITH, S. Music and Identity. HAL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications, 1996.

PRESSING, Jeff: Cognitive Processes in Improvisation, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, ed. W. Ray Crozier and Anthony J. Chapman, Amsterdam: Elsevier, 1984.

PRÉVOST, Edwin. *The First Concert: An Adaptive Appraisal of a Meta Music*. Essex: Copula – an imprint of Matchless Recordings and Publishing, 2011.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N – 1 Edições, 2018.

SIMONDON, Gilbert, A Gênese do Indivíduo. *Cadernos de Subjetividade*. Tradução de Ivana Medeiros. Reencantamento do Concreto. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 99-117

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