

## **A escuta que torna possível a prática decolonial da Orquestra Errante**

É preciso dizer que a ênfase no processo não elimina a relação afetiva e interativa dos performers com os materiais sonoros/musicais. Isso não quer dizer que o objetivo da improvisação livre seja criar obras finalizadas. O que significa dizer que, para a improvisação livre como a que é praticada na Orquestra não é relevante julgar a qualidade do resultado sonoro em si. Mas é importante lembrar que é, principalmente através do material sonoro (que se torna musical durante a performance) que se dão as escutas, as relações, as interações, as trocas de afeto que compõem o processo. Mas como é possível que pessoas com diferentes backgrounds sociais, culturais, econômicos e musicais consigam improvisar coletivamente se eles estão atravessados pelos seus repertórios e suas ideias de música<sup>1</sup>?

Nesse sentido, é possível – fazendo referência à ideia de “som em si” – afirmar que, tanto a oposição entre musicalidade e sonoridade (proposta por SCHAEFFER, 1966) quanto a oposição entre improvisação idiomática e improvisação livre (proposta por BAILEY, 1993 ) não se baseiam em uma ideia de música universal, neutra e desencarnada. A improvisação livre aponta para as **potências afetivas da escuta**, mesmo lidando com materiais sonoros supostamente desterritorializados (“não-idiomáticos”). A partir de Schaeffer, na musicalidade os sons adquirem potência afetiva por fazerem parte de um sistema ou idioma. Assim, na musicalidade abstrata um som não vale por si mesmo. Por exemplo: um rasqueado ao violão na música flamenca tem um significado específico relacionado àquele idioma musical (que inclui os sons, a dança, o texto, os gestos, os instrumentos etc.). A qualidade “puramente” sonora (almejada pela escuta reduzida de Schaeffer) daquele som pode ser percebida como um excesso. A improvisação livre aponta para uma potencial indeterminação radical do material sonoro musical. Por exemplo, uma tríade maior com sétima numa música tonal tem uma funcionalidade específica que independe do instrumento que a executa, da dinâmica,

---

<sup>1</sup> A expressão “ideias de música” é utilizada e definida pela educadora Maria Teresa Alencar de Brito (2007, p. 14): “Escutar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço-tempo transforma”.

da distribuição dos 4 sons na tessitura etc. Já, na perspectiva da sonoridade, quando o performer, durante uma performance de improvisação coletiva, executa/escuta um som/objeto sonoro, ele não o relaciona necessariamente a algum tipo específico (idiomático) de musicalidade abstrata. Numa escuta mais aberta, ele se deixa afetar pelas inúmeras qualidades possíveis do objeto/gesto sonoro **que excedem as suas musicalidades idiomáticas**. Assim um acorde maior com sétima pode ser muito mais do que uma dominante. Dependendo do contexto em que ele se apresenta ele pode ser uma cor, um timbre, um impulso, um pulso etc. **O excesso** é produzido e possibilitado por um tipo de escuta aberta e imprevisível. O excesso possibilita as linhas de fuga (ou vice-versa). Quando um idioma se coloca em fuga é porque o excesso ultrapassa as partes constantes e abstratas do idioma (como diria Deleuze, trata-se de gaguejar na própria língua). Na improvisação livre os processos de desestratificação predominam. Conforme Deleuze, "...ser gago da própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos linguísticos, e mesmo os elementos não-linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo (idem, p. 42)". Por isto, a pragmática é fundamental. Para Fred Moten, "a força improvisatória é fundada na construção expressiva a partir da materialidade sonora pensada como aquilo que excede e escapa à captura sistemática". Mesmo na improvisação dita idiomática a expressividade se constrói muitas vezes no excesso que extrapola as dimensões abstratas do idioma. Isso ocorre, por exemplo, nos sucessivos processos de desterritorialização que desestabilizam o Jazz no decorrer de sua história (do Bebop para o Cool, para o Hard Bop, para o Free Jazz para...). "A rejeição e interdição dos sistemas preexistentes – i.e., o próprio fundamento estrutural da improvisação livre – necessita que a prática concreta e em tempo real seja embasada em algo que não a abstração sistemática-linguística do que se ouve e toca; permitindo, enfatizando e necessitando que o improvisador atue de maneira outra que a relação tradicional com a materialidade sonora (Lucca Totti)". Porém, é importante enfatizar que a improvisação livre é mais do que apenas esta renovada relação de escuta das potências do material. Ou do que esta "não submissão às musicalidades abstratas". Trata-se de um ambiente de interação aberto a todas as escutas, mesmo aquelas mais submetidas às diferentes musicalidades/ideias de música (tonais, modais, atonais, gestuais, conceituais, figurais etc.). Tornar sonoro o que não é sonoro é uma ideia que pode apontar para as

dimensões moleculares dos diversos idiomas. Dessa forma a musicalidade invade a improvisação livre. Na improvisação livre a sonoridade se torna musicalidade de forma imanente, em plena performance.

De qualquer forma, há inúmeras formas pelas quais o performer/ouvinte pode se relacionar afetivamente com aquele som em movimento. A sua escuta já é em si uma forma de musicalidade. Assim, improvisar já é, em si, lidar com o excesso existente no som concreto (mesmo numa improvisação idiomática). A musicalidade abstrata (idiomática) determina o que é musical e o que é ruído. Numa improvisação que se pretende livre, a musicalidade é construída de forma aberta e imanente. Todo som pode se tornar musical de formas imprevisíveis. Por exemplo: numa performance, uma sequência regular de sons produzida por um instrumento qualquer pode adquirir status de variados tipos de musicalidade a partir dos **processos de escuta**, desde um *groove* idiomático até uma textura ruidosa. Há materiais mais pregnantes que podem induzir a alguns tipos de escuta mais voltadas para certas musicalidades ou para qualidades mais propriamente sonoras. Mas tudo isso depende do processo de escuta.

O conceito de musicalidade de Schaeffer pode ser expandido através do conceito de ideias de música. Alguém que participa de performances de improvisação livre tem uma ideia de música que transcende um idioma específico (a tonalidade, o samba, o Bebop etc.). Para ele/a, (abusando das metáforas linguísticas) a música é muito mais do que os vocabulários e gramáticas específicas de um idioma musical qualquer (molaridades). Sua ideia de música é mais inclusiva e procura encontrar o que está presente em todas as linguagens musicais, inclusive as que ainda não existem. **O excesso**: aquilo que excede as partes constantes do idioma (suas partes abstratas) – são as variáveis, as linhas de fuga que, geralmente se encontram na singularidade do fluxo dos materiais sonoros.

Improvisação livre - música como som

O objeto sonoro é uma produção da escuta. A escuta tem sempre uma dimensão afetiva. É o próprio ato de fazer música que transforma o som em música. A musicalidade tradicional não é baseada somente em notas e em suas sistematizações abstratas. Quando alguém define algo como música, isto tem a ver com o seu território

(geográfico, histórico, social, cultural) e as suas ideias de música (musicalidade) e não com qualquer conhecimento teórico abstrato sobre aquele tipo de música. Por isso, um público leigo reconhece, no próprio material sonoro daquele idioma musical (por exemplo, a bossa nova), as suas ideias de música. É através destas ideias de música que os sons são separados em musicais e não-musicais.