

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**Dissertação de mestrado**

**MATTEO CIACCHI**

**IMPROVISACÃO LIVRE E FORMA: Processo criativo entre  
estímulos e efeitos**

**JOÃO PESSOA**  
**2019**

MATTEO CIACCHI

IMPROVISACÃO LIVRE E FORMA: Processo criativo entre estímulos e efeitos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, na Linha de Pesquisa História, Estética e Fenomenologia da Música, como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Valério Fiel da Costa

JOÃO PESSOA  
2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da Dissertação: "IMPROVISACÃO LIVRE E FORMA: Processo criativo entre estímulos e efeitos".**

**Mestrando(a): Matteo Ciacchi**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

**Dr. Valério Fiel da Costa**

**Orientador/UEPB**

**Dr. Didier Jean Georges Guigue**

**Membro Interno do Programa/UEPB**

**Dr. Marcelo Carneiro de Lima**

**Membro Externo ao Programa/UNIRIO**

**João Pessoa, 29 de Julho de 2019**

Dedicado a Jaguaribe Carne, mestres da música surpreendente paraibana.

Agradeço à CAPES pelo fomento à pesquisa no país;  
a Alexandra Elbakyan pelo acesso à informação;  
a Valério Fiel pela orientação, parceria e generosidade;  
a Líssia Silva pela vida (e tudo que vem junto);  
a Kécia pela parceria, amor e olhar;  
a Manfred pelo apoio e pela leitura atenta;  
a Pedro Queiroz por me convidar para minha primeira banda;  
a meus companheiros na arte da maior confiança: Valério Fiel, CH Malves, Luã Brito,  
Guga Limeira, Luíza Paiva, Lue Maia, Ernani Sá, Hugo Limeira, Lucas Benjamin,  
Arthur Vieira, Rafael Diniz, Nyka Barros, Didier Guigue, Felipe Lins, Vitor Çó;  
à Praça da Alegria e seus professores Abraão Bahia, Beiçola, Marinho, P.F., Leozim,  
Ítalo Bigode, Lucas Galego, Sergim, João Grandão, René Xavier.

*A improvisação está sempre se transformando e se ajustando, jamais se fixa, é fugaz demais para ser analisada e descrita precisamente, essencialmente não-acadêmica. E, mais do que isso, qualquer tentativa de descrever a improvisação é de alguma forma fazer uma falsa representação, pois há algo no cerne do espírito da improvisação voluntária que se opõe aos objetivos e contradiz a idéia de documentação.*

Derek Bailey

*Improvisação é um termo problemático que nunca pode ser resolvido*  
Mattin

*Não existe improvisação livre*  
Frederic Rzewski

## RESUMO

“Improvisação livre” é um dos nomes dados a um amplo movimento musical desenvolvido e consolidado ao longo da década de 1960 no qual o conceito de improvisação desempenha um papel central na prática performática. A improvisação livre é comumente definida como uma música na qual estruturas, convenções ou traços estilísticos determinados previamente à performance são mantidas no mínimo necessário, e estariam idealmente ausentes. Definida dessa forma, a improvisação livre oferece um desafio metodológico para ser abordada de maneira científica, e o presente trabalho se propõe a buscar caminhos para enfrentar esse desafio: como funciona o processo criativo de um performer que atua nesse tipo de música? Em outras palavras: de que forma o conceito de improvisação “livre”, “total” ou “pura” pode servir de estímulo ou princípio produtivo para a construção de uma performance? Partiremos de uma análise historiográfica do uso do termo “improvisação” até o desenvolvimento dessa prática, buscando entender que conceitos estavam associados a essa palavra e de que forma eles foram traduzidos musicalmente. Em seguida buscaremos um entendimento mais abrangente do conceito de forma musical que possa ser usado numa música que dispensa a noção de estrutura construída previamente, e analisaremos a utilidade desse conceito para uma análise crítica deste tipo de música. O trabalho encerra com a análise de uma performance que consideramos canônica desse tipo de repertório, procurando aplicar os conceitos e ideias analíticas desenvolvidas ao longo da pesquisa.

**Palavras-chave:** Improvisação livre. Processo criativo. Forma musical. Análise musical. Performance.

## ABSTRACT

“Free improvisation” is one of the names given to a broad musical movement developed and established in the 1960s, in which the concept of improvisation plays a central role in performance practice. Free improvisation is commonly defined as a music in which previously determined structures, conventions or stylistic traits are kept at a minimum, or totally absent ideally. Defined in this way, free improvisation offers a methodological challenge for a scientific approach, which the present work tries to address: how the creative process of a free improviser works? In other words: how can the concept of “free”, “total” or “pure” improvisation serve as stimulus or productive principle for the construction of a performance? We begin by a historiographical inquiry on the use of the term “improvisation” up until the development of this practice, trying to understand what concepts were attached to the word and how they have been translated musically. We then proceed to understand the concept of musical form in a broader way, so that it could be used to understand a music that dismisses the notion of preconceived structure, and assess the usefulness of this concept for a critical analysis of free improvisation. The work concludes with the analysis of a performance we considered canonical of free improvisation, trying to apply the concepts and analytic ideas developed along the research.

**Key-words:** Free improvisation. Creative process. Musical form. Musical analysis. Performance.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 IMPROVISACÃO LIVRE: LOCALIZANDO UMA PRÁTICA MUSICAL</b>	21
2.1 O conceito de improvisação entre a academia e a prática	22
2.2 “Lógicas” transoceânicas de improvisação: antecedentes da improvisação livre	30
2.3 Emergência da improvisação livre e superação de idiomas	43
2.4 Reflexos parciais: cânones e conflitos	51
<b>3 IMPROVISACÃO LIVRE E FORMA</b>	56
3.1 O problema do formalismo na música	58
3.2 Expansão do conceito de forma: análise entre ontologia e morfologia	67
3.3 Desontologizando a improvisação	73
<b>4 "IDIOMAS E IDIOTAS": UMA ANÁLISE CRÍTICA</b>	79
4.1 Uma ontologia do não-idiomatismo	80
4.2 Uma morfologia da improvisação	83
4.3 Considerações finais	88
<b>5 CONCLUSÃO: CAMINHOS DE PESQUISA EM IMPROVISACÃO</b>	91
<b>REFERÊNCIAS</b>	95

## 1 INTRODUÇÃO

A maior parte dos questionamentos levantados nesta dissertação está diretamente relacionada à minha experiência desde 2014 junto ao grupo Artesanato Furioso: convém, então, comentar brevemente sobre a natureza das atividades promovidas pelo grupo. O Artesanato Furioso é um coletivo de performance do qual colaboram e fazem parte artistas envolvidos com música, dança, teatro e artes visuais, hoje atuando em vínculo com a Universidade Federal da Paraíba e coordenado por Valério Fiel da Costa. O grupo foi criado por Valério Fiel e Fábio Cavalcante, no ano 2000, em Belém (PA), onde atuou até 2009, sendo, em 2012, retomado em João Pessoa (PB) na configuração atual. A principal atividade do grupo consiste na promoção de concertos de música contemporânea, com um repertório que passa por composições dos próprios membros do grupo a obras de outros compositores brasileiros em atividade no país ou do repertório tradicional da música de concerto do século 20: compositores como John Cage, Vinko Globokar, Jean-Pierre Caron, Rafael Sarpa ou Hans-Joachim Koellreutter. Apesar de o repertório apresentar uma grande variedade de estilos composicionais e demandas logísticas, o grupo adota a postura geral de sempre partir da problematização do ato performático como elemento mais relevante a ser examinado, procurando inferi-lo mesmo quando a partitura não o explicita.

Em outras palavras, essa postura consiste em deixar em segundo plano eventuais considerações conceituais a respeito do repertório a ser tocado, priorizando o resultado da performance. Que uma determinada proposta composicional tenha sido concebida através de um método serial, utilizando sorteios ou manipulações de formas geométricas é menos importante do que o efeito que a performance produz diante dessa proposta. Essa atitude mostra-se particularmente reveladora em confronto com o repertório da chamada escola de Nova Iorque. Nesse período, muitos compositores ligados a esse grupo compuseram músicas que foram descritas, em virtude da natureza relativamente vaga das instruções de suas partituras, como obras abertas: obras cujas performances poderiam ser infinitamente variáveis, portanto sobre as quais não haveria nada a se dizer em termos de conteúdo, uma vez que nada nelas é fixo. Fiel da Costa, em seu livro *Morfologia da obra aberta*, contraria essa noção argumentando que, apesar de as partituras

dessas obras serem peculiares, elas cumprem a mesma função: expressar um desejo de invariância morfológica de uma obra, que admite uma margem de imprecisão mas que sempre apresenta um nexos morfológico identificável em sucessivas performances, de modo que é possível identificar que são performances de uma mesma obra (COSTA, V., 2016). Esse nexos morfológico é resultado de decisões performáticas conscientes tomadas pelos músicos frente a um projeto composicional. Isso equivale a dizer que, do ponto de vista da performance, a obra nunca está totalmente “aberta”. Esse conceito não nos ajuda a entender como a proposta composicional é colocada a funcionar em termos práticos, na medida em que ele deriva de uma observação a respeito da notação, e não da performance da obra. Muito importante, porém, para essa abordagem metodológica, é a ideia da morfologia – isto é, a *forma* – da música, o efeito concreto e sensível produzido pela performance, que nos permite rastrear a invariância de uma obra.

O ponto de partida do presente trabalho é o de adotar uma abordagem similar para o estudo de outro ramo da música contemporânea particularmente problemático do ponto de vista da forma: a improvisação livre. Se a indeterminação da escola de Nova Iorque traz um problema ao dissimular o objeto de estudo da obra, a improvisação livre exagera esse problema ao negar a própria ideia de obra, consequentemente negando o pressuposto da possibilidade de análise formal. Entretanto, encarar as obras ditas abertas através de seus elementos de invariância permite que elas sejam analisadas justamente por nos dar uma medida a respeito do que permanece em sucessivas performances, enquanto que a improvisação diz respeito àquilo que diverge em sucessivas performances. Dessa forma, numa música pautada pelo ideal de improvisação completamente livre, sem balizas estruturais predefinidas, não haveria da parte dos músicos nenhum desejo de invariância, aparentemente (e ironicamente) atingindo o objetivo cageano da total imprevisibilidade do resultado sonoro. Só restaria a possibilidade de falar sobre as motivações subjetivas dos intérpretes – políticas, filosóficas ou estéticas –, mas dificilmente sobre o conteúdo estético em si das performances, pois se correria o risco de tomar por necessária uma característica que teria sido apenas contingente. Qualquer tentativa de definir a improvisação livre em termos de seus materiais musicais parece ser negada na própria definição de improvisação livre: o guitarrista

e teórico pioneiro da improvisação livre Derek Bailey diria que “diversidade é sua característica mais consistente”, portanto ela não teria um *idioma* reconhecível, ou uma base estética comum para todos praticantes desta música.

O presente trabalho parte também de um questionamento sobre as maneiras de se falar sobre música na academia. Há certo consenso de que as ferramentas analíticas desenvolvidas para o estudo da música de concerto europeia dependem de categorias que são ineficazes para o entendimento da improvisação livre. Faz-se necessário então descobrir que categorias podem ser relevantes para se falar sobre essa música de forma relevante. O surgimento, no meio da prática musical ocidental, de uma música cujo princípio estruturante é uma categoria tradicionalmente excluída da própria possibilidade de estruturação é um fenômeno potencialmente elucidativo a respeito da constituição conceitual de nossa ciência musical ao longo dos últimos dois séculos, bem como dos seus limites. Se, por um lado, podemos afirmar que o objetivo primordial da musicologia é a construção de categorias ontológicas para os fenômenos musicais que ela estuda, por outro, o filósofo Jean-Pierre Caron nos lembra que essas ontologias são necessariamente provisórias: elas sintetizam características relevantes de determinado repertório, mas precisam ser constantemente atualizadas à medida que exemplos desviantes são – às vezes deliberadamente – colocados em seu meio. Este trabalho, em última instância, não busca definir de uma vez por todas o que é a improvisação livre nem resolver o problema metodológico da musicologia, mas lançar um olhar mais atento à lacuna que há entre os dois.

Dentre as diversas maneiras propostas para descrever e explicar as práticas de improvisação livre, duas se mostram particularmente influentes e por isso guiarão muito do que será discutido aqui: uma, de natureza musical e a outra, de natureza histórica e social. A primeira, é a ideia de *não-idiomatismo* proposta por Derek Bailey (1993) em seu livro sobre improvisação. Para ele, a improvisação livre se distingue de outras formas de improvisação pelo fato de não expressar nem se remeter diretamente a nenhum idioma musical culturalmente estabelecido ou reconhecível. A segunda, é a historiografia proposta por George Lewis (2002) segundo a qual o campo internacionalmente reconhecido da improvisação livre resulta da interação entre músicos ligados a uma concepção musical *afrológica* e outra *eurológica*, que

correspondem aproximadamente às práticas do jazz e da música de concerto contemporânea, respectivamente. O musicólogo Scott Currie (2016) chama de improvisação *transatlântica* as cenas de improvisação livre que derivam dessa interação. Essas duas noções nos ajudam a criar um terreno inicial para nossa investigação, pois temos um princípio estético associado a um contexto histórico, social e cultural.

É importante enfatizar, contudo, que esses trabalhos não são incontroversos nem mesmo entre si: o próprio Lewis (2002, p. 232-233) sugere que o a-historicismo inerente à ideia de não-idiomatismo trai uma preocupação eurológica em minimizar a influência do jazz e da música negra para sua própria noção de improvisação. Ao mesmo tempo, Currie (2016) alerta para os problemas de se utilizar de maneira indiscriminada e generalizada um conceito de improvisação derivado diretamente da experiência transatlântica. A tendência a confundir esse contexto com o contexto global acarreta problemas de tradução e dificulta a apreciação de manifestações que derivam de contextos diferentes, inclusive brasileiros. Embora o Brasil possua uma consistente história musical ligada à improvisação, ainda não há algo como uma historiografia da improvisação livre brasileira. Isso não quer dizer que essa música não exista no Brasil ou que essa historiografia não seja possível. Essa historiografia mobilizaria conceitos de improvisação possivelmente bem diferentes dos que analisaremos aqui no contexto transatlântico, e possivelmente revelaria um engajamento particular sobre a noção de idioma e sua negação. A construção dessa historiografia brasileira, porém, não está nos objetivos imediatos deste trabalho, que considero constituir uma etapa anterior a tal empreitada. Detenho-me aqui a analisar o corpo teórico do que já foi escrito sobre a improvisação livre sob diversos aspectos e sua relação com o que chamaremos de um repertório canônico dessa prática. Idealmente, isso sugeriria caminhos para entender como esses mesmos elementos foram colocados em jogo no contexto brasileiro.

Alguns trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil já oferecem caminhos para a construção desse corpo de conhecimento. Nesse sentido, podemos destacar o trabalho essencialmente etnográfico feito por Mário del Nunzio (2017), que investiga as práticas de alguns grupos e indivíduos que atuam em determinados espaços da música experimental brasileira entre 2000 e 2016, que compreendem também

diversas iniciativas ligadas à improvisação livre; bem como o levantamento feito por Tânia Neiva (2018) do trabalho de diversas mulheres que atuam no campo, muitas vezes marginalizadas ou em espaços alternativos àqueles estudados por del Nunzio, para as quais a improvisação também figura como elemento importante. Há também vários trabalhos produzidos por músicos que descrevem as diversas maneiras em que utilizam a improvisação livre em seus processos criativos, relatos de experiências ou propostas de criação. Exemplos disso são o trabalho de Carlos Ferreira e Isabel Nogueira (2017) sobre aspectos técnicos e formais de performances do grupo Medula, de Porto Alegre; o relato feito por Rogério Costa (2013) de diretrizes performáticas adotadas pelo grupo Orquestra Errante, de São Paulo; propostas diversas de “estopins” para ações de improvisação livre, como o uso de modelos derivados da retórica descrito por Cesar Villavicencio (2008), o uso de palavras proposto por Manuel Falleiros (2012) ou a utilização de *viewpoints* analisada por Fábio Martinele Neto (2015); o uso da improvisação livre como ferramenta composicional adotado por Fábio Serpe (2017) ou por André Brasil (2017); relatos feitos por Pedro Lopes Macedo (2016) de experiências em diversos grupos através de estratégias performáticas derivadas da improvisação. Existe ainda um corpo relativamente extenso de trabalhos que abordam essa prática de um ponto de vista conceitual, investigando temas filosóficos e políticos relacionados aos pressupostos teóricos e práticos da improvisação livre. Destacamos os trabalhos de Rogério Costa, cuja tese de 2003, *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, é um dos primeiros trabalhos de maior porte sobre o assunto no Brasil e que, em parceria com outros pesquisadores, tem publicado diversos trabalhos que discutem fundamentos técnicos e conceituais da improvisação livre (v. VILLAVICENCIO; IAZZETTA; COSTA, 2013 e COSTA; SCHAUB, 2013); e a leitura anarquista de implicações políticas da improvisação livre feita por Stênio Biazon Gomes (2017). Por fim, para além do meio acadêmico há uma quantidade considerável de reportagens, matérias e entrevistas de teor jornalístico disponível em blogs e revistas eletrônicas dedicadas à música contemporânea e experimental que frequentemente tratam de assuntos relacionados à improvisação livre. Nessa

categoria destacamos especialmente o Overmundo<sup>1</sup>, a Revista Linda<sup>2</sup> e o site Volume Morto<sup>3</sup>.

Esse referencial teórico nacional, esboçado aqui rapidamente, é de uma extensão considerável, e a tarefa de analisá-lo e organizá-lo em direção a algo que se assemelhe a uma teoria brasileira da improvisação livre é uma tarefa tão tentadora quanto complexa, que mereceria um trabalho à parte. Os quatro grupos de trabalhos que mencionei aqui – etnográficos, autoetnográficos, teóricos e jornalísticos – nem sempre estão em comum acordo entre si. A diferença mais nítida está entre a produção literária na academia e uma produção musical extra-muros. A maior parte dos trabalhos acadêmicos (se não todos) citados acima partem da definição de improvisação livre não-idiomática tal qual proposta por Derek Bailey, geralmente mediada e aprofundada pelo trabalho de Rogério Costa. Porém, grupos e indivíduos que produzem e participam de shows, performances, discos, selos e festivais que envolvam a improvisação livre muitas vezes possuem uma visão dessa prática apenas marginalmente relacionada com o que Bailey e seus contemporâneos propuseram quase seis décadas atrás. O guitarrista, compositor e improvisador Marcos Campello comenta sobre esse ponto em uma entrevista concedida em 2019 para o site Volume Morto, quando afirma que “[...] o Derek Bailey pra mim é um cara que eu curto ouvir, mas não tenho onda de ficar tentando imitar. É uma coisa muito foda que foi feita e eu gosto de ficar admirando” (ALBUQUERQUE, 2019). Mais adiante na mesma conversa, Campello é ainda mais específico ao comentar o processo de concepção de seu disco de 2017, *Li o vão sol*:

Tem uma coisa que eu não consigo entender na música brasileira: como é que a gente não tem um disco de free choro, de free samba? Como é que não tem essa parada rolando? Claro que tem Egberto Gismonti, uma galera foda, mas é outra onda. Daí juntou isso com várias outras coisas que eu queria fazer e eu falei: cara, vou fazer um disco de violão brasileiro. Fritação, mas brasileiro. Não vai ser aquela fritação de gringo do pós-guerra, meio expressionista, pós-serial. Não quero fazer isso. É um disco brazuca, mas todo errado. (ALBUQUERQUE, 2019).

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/>>.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://linda.nmelindo.com/>>.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://volumemorto.com.br/>>.

O músico capixaba Magno Caliman fez comentários similares sobre essa música em entrevista concedida para este trabalho:

Essa improvisação livre não-idiomática da música contemporânea, Bailey, essa improvisação livre [...] em si já é um problema pra se lidar: o não-idiomatismo já virou um idioma em alguns círculos: então o não-idiomatismo significa que você não vai chegar lá e tocar um jazz. Você vai tocar um certo estilo pontilístico e tal.

É certo que as falas acima dizem respeito às experiências individuais de Campello e Caliman, ainda que sejam figuras de certo destaque no contexto da música contemporânea no Sudeste<sup>4</sup>, porém já são suficientes para termos uma ideia de que as motivações dos músicos para se engajar na prática da improvisação livre excedem a simples busca por um *não-idioma*. A menção ao choro e ao samba, embora transformados pelo prefixo *free*, indicam um desejo ao menos subjetivo de interação com tradições musicais brasileiras, da mesma forma que o free jazz, que, de alguma forma, representou uma “fuga consciente” de características até então tidas como intrínsecas ao jazz. Essa música, que vem sendo produzida há décadas no Brasil, não pode ser entendida em sua totalidade apenas através das propostas de Bailey e Lewis, reforçando a necessidade do desenvolvimento não só de uma historiografia e de uma teoria brasileiras da improvisação livre, mas principalmente de uma historiografia e uma teoria da improvisação livre brasileira.

Repito, entretanto, que esses objetivos estão fora do escopo do presente trabalho. Tendo em vista que os trabalhos de Bailey e Lewis estão na base dos pressupostos metodológicos para quase toda a literatura que descrevi acima, julguei oportuno iniciar por uma análise crítica dos conceitos de não-idiomatismo e da divisão afro/eurológica relacionada com as práticas performáticas que precederam, informaram e atualizaram esses conceitos. Podemos considerar essas práticas o “cânone” da improvisação livre internacional, ligados em sua maioria ao eixo *transatlântico*: grupos como AMM, Musica Elettronica Viva, Spontaneous Music Ensemble, Globe Unity Orchestra, Nuova Consonanza, AACM e indivíduos como Derek Bailey, Anthony Braxton, Maggie Nicols, Jean-Luc Guionnet, Keiji Haino ou Sainkho Namtchylak alcançaram um nível de destaque e renome global como parte

---

<sup>4</sup> “[O] guitarrista carioca é um dos membros do power trio noise rock abstrato Chinese Cookie Poets, toca na banda e nos discos de Ava Rocha e tem uma dezena de álbuns de improvisação livre em parceria ou solo em que experimenta diferentes modos de tocar a guitarra e o violão” (ALBUQUERQUE, 2019).



da prática denominada improvisação livre, e é a esses artistas que a maior parte dos trabalhos que abordam essa prática em termos sonoros, conceituais, ideológicos e sociais fazem referência. Através do resgate de uma concepção de crítica musical esboçada pelo filósofo Theodor W. Adorno em relação à disciplina de análise musical (ADORNO; PADDISON, 1982), procuraremos fundamentar e situar os conceitos de Bailey e Lewis em relação a esse repertório e investigar estratégias utilizadas por músicos de improvisação livre para traduzir em termos sonoros uma proposta performática essencialmente conceitual. Isso seria um passo para ressignificar a ideia de análise musical para a improvisação livre, ao reconsiderar a ideia de forma. Não se trata aqui de “desmascarar” inconsistências nesses conceitos ou de acusá-los de limitação por não serem aplicáveis a todos os cenários (o que, de qualquer forma, não seria desejável)<sup>5</sup>, mas adotamos uma espécie de ceticismo metodológico temporário: encaro-os não como pressupostos dados para a prática da improvisação livre, mas como ideais performáticos e estéticos que são buscados e devem ser resolvidos a cada nova performance, que devem, portanto, ser *performados* tanto quanto os sons em si. Esse entendimento confere mais nuances aos trabalhos de Bailey e Lewis, e idealmente nos torna capazes de ter um olhar suficientemente distanciado para, num momento posterior, sermos capazes de decidir com propriedade, caso a caso, como esses elementos interagem, se fazem presentes ou ausentes numa determinada manifestação musical, inclusive no caso da produção brasileira.

O capítulo “Improvisação livre: localizando uma prática musical” oferece uma trajetória histórica para o contexto em que se consolida uma prática musical pautada na ideia de improvisação como princípio estruturante, que em seguida passou a se chamar de improvisação livre. Essa história não segue a obra de um indivíduo particular ou de um grupo específico, mas acompanha a evolução do próprio conceito de improvisação na música ocidental, desde o surgimento da palavra até o

---

<sup>5</sup> O musicólogo Carl Dahlhaus ilustra bem esse ponto ao criticar a pretensão de impecabilidade de certas teorias de análise musical. Para ele, um método analítico capaz de explicar qualquer manifestação musical em qualquer circunstância seria essencialmente sem sentido por não poder ser falseada: “[A] infalibilidade de uma análise, embora possa ser tida como o triunfo de um método, é razão para desconfiança acadêmica e teórica. Pode-se supor que uma explicação capaz de abranger todas as notas é vazia. [...] A limitação, pois, é a vantagem de uma teoria. Que determinados fatos se provem incompreensíveis e impenetráveis para uma teoria é um mal menor do que deslizar para afirmações que são tão pouco reveladoras quanto são irrefutáveis.” (DAHLHAUS, 1975, p. 17).

momento em que se torna catalisador da série de práticas que consideramos aqui o “cânone” da improvisação livre. Além do desenvolvimento dessas práticas musicais, acompanhamos em paralelo o discurso sobre improvisação na academia. Esse recorte metodológico mobilizará uma série de elementos importantes, revelando motivações políticas e sociais para determinadas relações musicais bem como uma extensa bagagem estética e sonora que alimenta essa nova prática e que lhe confere as características particulares que permitem identificá-la, apesar da enorme diversidade à qual Bailey já aludia em seu livro. Neste sentido, o capítulo se propõe a *localizar* as origens dessa prática, comentando brevemente alguns dos caminhos através dos quais ela se desenvolveu. Aqui a noção de tradições afro- e eurológicas são úteis ao nos oferecer dois caminhos de investigação com os desenvolvimentos particulares desses conceitos que, num momento posterior, são postos em diálogo. Seguindo a sugestão do próprio Lewis, traçaremos estes antecedentes a partir da prática do bebop para o ramo afrológico e da escola de Nova Iorque para o ramo eurológico (LEWIS, 2002, p. 217-218).

O capítulo “Improvisação livre e análise formal”, de natureza mais teórica, busca na literatura musicológica soluções para uma abordagem analítica para a improvisação livre. Nesse caso, dois pontos centrais guiarão nossa busca: a noção de *forma musical* e a disciplina da *crítica musical*, em especial sua relação com a prática da análise musical. Como comentamos acima, um dos principais empecilhos para uma abordagem analítica da improvisação livre é a noção – reforçada em parte pela ideia do não-idiomatismo – de que essa música não possui forma. Argumentarei que só é possível adotar essa posição quando assumimos uma definição de forma que é diretamente derivada de uma prática musical da música de concerto europeia do século 19, cujo repertório canônico moldou a maior parte das disciplinas estabelecidas de análise musical. Ao longo do século 20, diversos músicos buscaram se afastar do conceito de forma embutido neste repertório canônico, explorando maneiras variadas de organizar o material musical, dentre as quais a improvisação livre. Isso fez com que diversas vezes a improvisação livre fosse descrita como “sem forma”, ou tendo a forma como elemento problemático<sup>6</sup>. Através

---

<sup>6</sup> Isso já podia ser notado no meio do free jazz, de forma sutil no título do terceiro disco de estúdio do saxofonista estadunidense Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come* (1959): “o formato do jazz por vir”; ou no nome do Free Form Improvisation Ensemble, formado no início da década de 1960

do trabalho do musicólogo Nicholas Cook (2016), procuraremos uma noção mais abrangente para a ideia de forma musical capaz de ser adotada para a improvisação livre, de maneira a reabilitá-la enquanto objeto passível de análise formal. Tendo como base os trabalhos desenvolvidos por Jean-Pierre Caron (2013) e Valério Fiel da Costa (2016), distinguimos, nos discursos sobre práticas musicais, entre dois regimes distintos: considerações de cunho ontológico – que se referem a essências, definições, ideais e expectativas – e aquelas de cunho morfológico – que se referem à efetiva manifestação musical, o acontecimento performático concreto. O processo de realização de uma proposta performática consiste na transformação de uma ideia ontológica num objeto morfológico, em outras palavras um estímulo que gera um efeito (COSTA, V., 2017a, p. 4). É nesse processo que focaremos nossa análise. Para isso, faremos uso de uma concepção de crítica musical proposta por Theodor Adorno, segundo o qual a análise musical leva naturalmente à crítica, ao mesmo tempo em que a crítica é insustentável sem análise (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 176).

O último capítulo, “Idiomas e Idiotas: uma análise crítica”, consiste na parte mais especulativa do trabalho, no qual procuro pôr em prática o que foi discutido nos capítulos anteriores através da análise crítica de uma performance de improvisação livre. A performance específica em questão foi escolhida por vir acompanhada de textos produzidos pelos performers a respeito dos processos de criação. Dessa forma, pudemos verificar as soluções concretas encontradas pelos músicos para traduzir em termos sonoros princípios muitas vezes abstratos e conceituais a respeito de sua prática. Verificaremos níveis e formas diferentes de engajamento com a ideia de não-idiomatismo e diferentes formas de interação entre os músicos. Espera-se demonstrar a possibilidade de retratar a diversidade de soluções musicais e artísticas entre os praticantes da improvisação livre, demonstrando que o próprio repertório “canônico” já é bastante heterogêneo em relação aos principais

---

em Nova Iorque. O músico britânico Cornelius Cardew descreveu a música do grupo AMM, com quem tocou diversas vezes na década de 1960, como “uma forma muito pura de improvisação operando sem qualquer sistema formal ou limitação” (CARDEW, 1971). Seu contemporâneo, o pianista estadunidense Frederic Rzewski escreveu em 1967 um roteiro para improvisação para a performance *Spacecraft* do grupo do qual fazia parte, *Musica Elettronica Viva*, que começa com a afirmação “forma para uma música que não tem forma” (RZEWSKI, 2011, p. 130).

fundamentos teóricos e acadêmicos, e que essa abertura se faz necessária para para construir a narrativa dos fenômenos que acontecem à margem desse cânone.

## 2 IMPROVISACÃO LIVRE: LOCALIZANDO UMA PRÁTICA MUSICAL

O ponto de partida para esta pesquisa é o próprio conceito de improvisação tal qual utilizado em contexto musical no Ocidente. O objetivo disso é oferecer uma perspectiva panorâmica dos conceitos que estão em jogo na noção de improvisação livre: o que é improvisação e do que ela seria livre? Há uma razão prática para se colocar a questão desta forma. Existe uma resistência à aproximação da improvisação livre com a ideia de gênero musical.<sup>7</sup> Quando Derek Bailey afirma que a improvisação livre é a única forma de improvisação não-idiomática em meio a uma diversidade de improvisações idiomáticas, ele busca distanciar esta prática musical da noção de costumes musicais codificados oriundos de tradições reconhecíveis. A improvisação livre deveria negar tal discernibilidade. Assim, a ideia de gênero é sempre colocada de forma problemática: a improvisação livre operaria por fora, ao redor ou através de convenções de gênero, ora fazendo uso livremente de idiomas variados sem enfatizar um só, ora buscando uma situação ideal de a-referencialidade ou a-historicidade. Uma questão, entretanto, fica em aberto nesta discussão: se a improvisação livre não deixa rastros reconhecíveis de sua passagem, como podemos reconhecê-la? Como podemos dizer que determinada performance se trata de fato de uma improvisação livre? Deve-se conceder que há situações nas quais de fato não é possível decidir, apenas através da fruição dos sons ou da performance, se o que está acontecendo é espontaneamente improvisado, ou qual o nível de espontaneidade assumido pelos músicos. Porém o fato de que há casos em que é imediatamente possível afirmar que estamos diante de uma performance de improvisação livre levanta uma das principais questões que conduzem este trabalho: que elementos guiam tais constatações? Estes elementos são puramente aurais, puramente sociais ou alguma mistura dos dois?

Evitando responder imediatamente a esses questionamentos, iniciar pela história do conceito de improvisação traz elementos particularmente elucidativos. O

---

<sup>7</sup> George Lewis problematiza essa tendência associando-a ao projeto das elites norte-americanas de embranquecimento da população: particularmente no contexto estadunidense, a negação de influências idiomáticas equivale quase completamente à necessidade de negação da importância do jazz (e, paralelamente, das comunidades afro-americanas) na construção de um modernismo musical (LEWIS, 2002 e 2004). Em um artigo sobre música noise chamado *Genre is Obsolete*, Ray Brassier oferece um exemplo moderno e particularmente detalhado de uma negação contemporânea da ideia de gênero (BRASSIER, 2009).

que fez com que toda uma comunidade de músicos espalhados pelo mundo se sentissem atraídos pela ideia de improvisação irrestrita naquele momento específico da História? O que estava sendo pautado através dessa música? O que significa improvisar fora de uma tradição? Qual o papel das instituições acadêmicas na formação desse conceito? Mais adiante, nos questionaremos sobre que ferramentas essas mesmas instituições acadêmicas nos forneceram para lidar com esse tipo de música e, por fim, como soa (ou como pode soar) uma música concebida dessa forma. O intuito deste capítulo é nos dar subsídios para identificarmos com precisão histórica e social aquilo que queremos dizer quando usamos o termo “improvisação livre”. Assim, não nos limitaremos às definições dadas pelos próprios músicos envolvidos nessa prática, mas analisaremos o desenvolvimento da prática em si e como suas características se moldaram e puderam, por fim, ser sintetizadas nas definições usuais encontradas na literatura.

## **2.1 O conceito de improvisação entre a academia e a prática**

Nossa investigação parte da palavra usada para designar nosso conceito principal: *improvisação*. O vocábulo de origem latina remonta pelo menos ao final da Idade Média, e reflete de perto elementos da prática musical europeia. A disseminação desse termo para outras partes do mundo, em especial a partir do final do Século XIX com a expansão global de modelos de educação musical derivados da música europeia, tornou seu significado mais vago e sua definição mais problemática. Em 1974, o etnomusicólogo Bruno Nettl já começava a se questionar se “todas as coisas que agora chamamos de improvisação são de fato a mesma coisa” (NETTL, 1974, p. 2). Grande parte dos mal-entendidos a respeito dos múltiplos significados que vieram ser atrelados à palavra ao longo do tempo relacionam-se de alguma forma à tensão inerente ao uso de um vocábulo que possui uma origem culturalmente específica para denotar de maneira generalizada fenômenos musicais variados ao redor do mundo. Por isso, analisar a trajetória do uso desse conceito nos ajudará a ter uma ideia mais precisa dos elementos que estão por trás do fenômeno..

O surgimento de um substantivo *improvisação* nas línguas da Europa ocidental remonta à passagem do Século XVIII para o XIX. Até então, o vocábulo era utilizado como parte da expressão adverbial *ao improviso* (*all'improvviso* em italiano; *à l'improviste* em francês; *ex improviso* em latim), que em contexto musical servia para qualificar as ações de cantar, tocar ou compor (BLUM, 1998, p. 36-37). Um tratado do Século XIII registra um exemplo de tal uso no seu subtítulo, que contém a frase *componere et proferre discantum ex improviso*: “compor e proferir discanto ao improviso”. A expressão era utilizada para denotar ações criadas por músicos *no momento, sem planejamento*, de forma *imprevista* (TREITLER, 2015, p. 3-4). Apenas no Século XIX as formas de verbo – *improvisar* – e de substantivo – *improvisação* – se estabeleceram no discurso musical europeu. Até então, os substantivos e verbos relacionados à música feita *ao improviso* eram aqueles que designavam gêneros e práticas específicas que incorporavam elementos improvisados – *ricercare, fantasia, sortisare, preludio*. O novo verbo *improvisar* surge para designar não apenas uma *maneira* de levar a cabo determinada ação, mas a própria ação reificada, tomada em si como algo relevante; da mesma forma, o substantivo *improvisação* aparece como uma forma de designar o *produto* resultante dessa ação. Essa mudança lexical acompanha um momento de profunda transformação na prática musical da Europa ocidental, que está associada à ascensão do conceito de obra musical enquanto critério fundamental para se falar em música.

A força da ideia de obra musical no Século XIX encontra-se sintetizada no conceito de *Werktreue*, desenvolvido pelo escritor e crítico musical alemão E. T. A. Hoffmann nas primeiras décadas do século. Para ele, uma performance não deveria ser guiada por considerações extra-musicais, religiosas, sociais ou científicas, mas sim pela própria obra musical – *Werktreue* em alemão pode ser traduzido como “fidelidade à obra” (GOEHR, 1992, p. 1). Embora esse pensamento nunca houvesse sido formulado antes de forma tão contundente na crítica musical, ele tem raízes num contexto conceitual e filosófico que vinha sendo delineado em grande parte por influência dos trabalhos de Kant e Hegel, segundo os quais obras de arte seriam entidades autônomas, separadas e independentes da realidade mundana, capazes de engendrar sua verdade por si através de sua própria lógica interna, da qual

derivariam o seu valor ou mérito artístico (GOEHR, 1992, p. 158 e 170-171). Estas ideias aparecem de forma explícita quase meio século depois na obra do crítico musical Eduard Hanslick, cujo livro mais influente, *Do belo musical*, publicado em 1854, defende a tese de que o conteúdo da música não seriam as emoções, sentimentos ou outras referências extra-musicais, mas sim ideias e conceitos puramente musicais: "... [a]s ideias que o compositor representa são sobretudo, e em primeiro lugar, puramente *musicais*. À sua fantasia apresenta-se uma determinada melodia bela. Esta nada mais deve ser do que ela própria". Para ele, "o único e exclusivo conteúdo e objeto da música são formas tonais em movimento" (HANSLICK, 2011, p. 22 e 41). O ideal de *Werktreue* é uma maneira de garantir a integridade do "belo musical" definido por Hanslick, que se situa nas relações formais abstratas que constituem o projeto composicional de uma obra. Essas relações, na medida em que são abstratas, não são ainda som, porém delas já seria possível deduzir o *belo*: ele está, portanto, sob domínio do compositor enquanto *autor* da obra e *precede* a performance. A autonomia da obra musical, sua constituição ontológica, depende aqui de sua autonomia em relação a uma prática performática, ou o que podemos chamar de suas contrapartidas morfológicas. O trabalho de Hanslick terá um impacto duradouro no pensamento teórico sobre música no Ocidente e consequências diretas para a prática de análise musical, conforme discutiremos no capítulo seguinte.

A obra musical, a partir do início do Século XIX, encontra-se reificada, segundo Goehr (1992, p. 106) passa-se a falar com naturalidade *como se houvesse* obra, *como se* a obra fosse um objeto que existe além de suas partituras e performances. Podemos entender o surgimento do substantivo *improvisação* neste período como consequência de tal reificação e como uma definição negativa do conceito de obra: lá onde a obra requer do intérprete observância estrita à partitura, a improvisação escaparia à prescrição notacional, não sendo capaz de produzir uma versão *autêntica* de uma obra musical: torna-se possível falar em improvisação como um tipo específico de performance. As palavras *improvisação* e *improvisar* se estabelecem num momento em que havia a necessidade de um termo genérico para designar tudo aquilo que escapava à definição de obra musical (CANONNE, 2016, p. 19). A oposição entre composição e improvisação reflete a crescente separação



entre as figuras de compositor e intérprete, assim como a gradual desvalorização da performance improvisada em detrimento da integridade da composição, por sua vez, reflete o tipo de relação de trabalho que se estabelece entre estes dois sujeitos. O intérprete estaria a serviço do projeto composicional do autor: uma autonomia performática do intérprete colocaria em risco a integridade da obra. Os conceitos aparecem dramaticamente opostos na afirmação de Hanslick (2011, p. 111) de que “a composição obedece a leis de beleza formais, e seu decurso não se improvisa num divagar arbitrário e sem plano”. A ocorrência dos dois termos opostos na mesma sentença contrasta nitidamente com a já citada frase de quatro séculos antes, no tratado que ensina a “compor discanto ao improviso,” como atividades equivalentes ou no máximo complementares.

Em alguns círculos influentes da crítica musical da época, a improvisação começa a ser tomada como uma prática indesejável, através de um debate que tinha no conceito de *autenticidade* uma de suas questões principais. A partir das décadas de 1830 e 1840, trava-se uma “batalha” midiática relativamente descentralizada contra o virtuosismo. O próprio Hanslick comemora o que ele descreve como uma “renascença musical” em Viena a partir de 1846, que teria acabado com o culto do virtuosismo (GOOLEY, 2006, p. 75-76). Essa narrativa da “renascença” era em parte uma reação à popularidade do pianista e compositor Franz Liszt, considerado o virtuoso arquetípico. Suas performances, descritas como espalhafatosas e teatrais, frequentemente envolviam números de improvisação, a partir de temas de Chopin, Schubert ou sugestões da plateia (PIOTROWSKA, 2012, p. 329). Músicos ligados ao círculo de convivência de Felix Mendelssohn e do casal Robert e Clara Schumann se opunham ao estilo bombástico de Liszt e à sua autoproclamada “nova escola alemã”. Para eles, os efeitos e truques do virtuoso seriam uma maneira de dissimular sua pobreza de conteúdo musical e criatividade, e trairiam inclusive uma deficiência moral de caráter: ele seria capaz de fingir emoções que não sente de verdade para tirar proveito pessoal (LEISTRA-JONES, 2013, p. 414). O descompromisso com a integridade da obra musical seria uma violação do ideal de *Werktreue*, produzindo performances inautênticas: o virtuoso passa a ser encarado como uma espécie de charlatão, avesso aos ideais da grande arte sinfônica. É a esses músicos do círculo Mendelssohn/Schumann que Hanslick atribui a

“renascença musical” da segunda metade do século. Esse grupo dominou o cenário da crítica e ensino musical na Alemanha: Robert Schumann foi um dos fundadores e editores da revista *Neue Zeitschrift für Musik*, um importante meio de veiculação de crítica musical na época (GOOLEY, 2006, p. 81-82) e Mendelssohn funda o primeiro conservatório do país em Leipzig, em 1843. Até o final do século, boa parte dos músicos ligados à campanha anti-virtuosística tinha obtido postos de destaque nos inúmeros conservatórios que se espalharam no país a partir dessa época (BOMBERGER, 1996, p. 351), inclusive o próprio Hanslick, que se torna professor de história da música na Universidade de Viena (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 2).

É nesse contexto que se institucionaliza a musicologia atual, com a publicação em 1885 do artigo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Abrangência, Método e Objetivo da Musicologia) de Guido Adler, sucessor de Hanslick no posto de professor de história da música na Universidade de Viena. Para ele, a disciplina teria como objetivo estudar a organização do material tonal<sup>8</sup> (fazendo eco à ideia de Hanslick de que o conteúdo da música são “formas tonais em movimento”) através de um exame atento de sua notação gráfica: a musicologia nasce sob forte influência da filologia, colocando-se essencialmente como uma ciência do texto musical. Obras musicais escritas com outros sistemas deveriam ser transcritas para a “nossa notação” (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 6). Adler enfatiza a importância da transcrição, pois, para ele, certas características da obra musical ficariam evidentes após a transcrição para o suporte escrito, tais como a “natureza estrutural”, “relações temporais”, a “natureza tonal” das vozes individuais e do todo. Sua análise prossegue em busca de temas e motivos, da relação entre eles, da forma como são transformados ao longo da obra, além de considerações sobre instrumentação e orquestração. Todo o método de Adler parece ser concebido sob medida para identificar de forma objetiva seu conteúdo formal no sentido dado por Hanslick, isto é, identificar qual seria a “verdade” ou “beleza” da obra tal qual

---

<sup>8</sup> Adler usa constantemente em seu artigo o termo alemão *Tonkunst* para se referir à música, definindo-a como “a arte de trabalhar com material tonal”. O vocábulo alemão *Ton* tem o sentido próximo ao de *nota musical*, isto é, um som de altura definida. Isso não tem relação com o sistema tonal utilizado na música ocidental para organizar algumas dessas notas que fazem parte de um padrão de afinação específico, e não é a esse sistema que Adler se refere aqui (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 1).

concebida pelo compositor a partir das relações formais entre seus materiais. Com efeito, a conclusão de seu artigo, que determina o objetivo da investigação musicológica como sendo “A Descoberta do Verdadeiro e a Promoção do Belo”, parece articular o ideal de *Werktreue* com o “belo” de Hanslick. Evidentemente havia aí pouco espaço metodológico para o estudo da improvisação, definida como uma atividade que não deixa marcas textuais e que representa, na verdade, um desvio em relação ao texto que se busca compreender.

Parece lógico nesse contexto falar em um declínio das práticas improvisadas a partir da segunda metade do Século XIX: o crítico e teórico musical alemão Heinrich Schenker, por exemplo, escreve em 1904 que “performances improvisadas viram mais declínio que melhora desde o tempo de Bach” (RINK, 1993, p. 3). Outra figura importante do mundo musical europeu, o compositor francês Camille Saint-Saëns, escreve em 1919 nas suas memórias que a improvisação, “glória particular da escola francesa” (referindo-se aqui à antiga tradição de organistas que improvisavam durante serviços religiosos) sofreu seriamente pela influência da “escola Alemã”, afirmando que “sob o pretexto de que uma improvisação não é tão boa quanto uma das obras primas de Sebastian Bach ou Mendelssohn, jovens organistas pararam de improvisar” (SAINT-SAËNS, 1919, p. 105). Entretanto, o sentimento geral sobre improvisação na Europa do Século XIX era mais complexo do que essas declarações deixam transparecer, e o ponto de vista desfavorável estava longe de ser unânime. Havia uma grande fascinação popular por músicos de rua ciganos, encontrados frequentemente tocando em centros urbanos, improvisando a partir de temas sugeridos pelos transeuntes (PIOTROWSKA, 2012, p. 338-339). A continuidade das tradições da performance de *cadenzas* ao final de concertos, do uso do baixo figurado para realização de acompanhamentos harmônicos e da escola de organistas citada por Saint-Saëns atesta a sobrevivência de práticas improvisadas no cotidiano europeu, apesar de sua marginalização nos meios institucionais de fomento e ensino ao final do Século XIX (LEWIS, 2002, p. 226). Por ser avessa ao conceito de notação, a improvisação é imediatamente associada a culturas sem tradição escrita, rurais, primitivas, portanto mais atrasadas e culturalmente inferiores. Da mesma forma que a palavra se consolidou, de início, como uma definição negativa do conceito de composição, no momento em que a

composição de música orquestral atinge seu auge e é tomada como um dos grandes trunfos do Ocidente civilizado, a improvisação também passa a simbolizar o negativo desta civilização. A improvisação torna-se um valor associado à música do “outro”, seja o camponês iletrado que não participa da cultura erudita quanto qualquer civilização extra-europeia (PIOTROWSKA, 2012, p. 337). O conceito de improvisação perde terreno em espaços institucionais ao mesmo tempo que assume uma ligação forte com conceitos de alteridade.

O artigo de Adler, porém, prevê um ramo separado da musicologia que se dedicaria a tais alteridades, batizado por ele de *musicologia comparada*: o nome da subdisciplina deixa implícito que a música europeia é tomada como medida de normalidade, a partir da qual as músicas de outras culturas haveriam de ser *comparadas*. Esse “novo e gratificante” campo da musicologia compararia os “produtos tonais” de diversos povos, com propósitos etnográficos (MUGGLESTONE; ADLER, 1981, p. 13). A improvisação, que nesse momento desaparece das áreas de interesse da musicologia, é retomada apenas brevemente durante a década de 1930 com as publicações do musicólogo húngaro Ernst Ferand, com extensas análises de práticas de improvisação na Europa; a obra, porém, é recebida com pouco entusiasmo pela comunidade científica (NETTL, 1974, p. 1). Entretanto, a musicologia comparativa, com sua ênfase voltada para o estudo da música do *outro*, acabou desenvolvendo um quadro conceitual que permitiu a gradativa reavaliação dos pressupostos tradicionais da disciplina, através do confronto direto com culturas musicais que apresentavam processos criativos tão distintos do cânone da música de concerto ocidental a ponto de não possuir tantas categorias “comparáveis” em comum. O vocabulário da *Musikwissenschaft* revelou-se com o tempo necessariamente insuficiente para descrever a totalidade das práticas musicais do mundo.

Os primeiros trabalhos do campo da “musicologia comparativa”, ainda influenciados pelo enfoque filológico de sua disciplina-mãe, lidavam com elementos mais facilmente determináveis e mensuráveis: escalas, padrões rítmicos, sistemas de afinação e instrumentos (NATTIEZ, 2004, p. 722-723). Músicas criadas a partir de princípios e processos diversos dos europeus, nas quais não há uma prescrição normativa nota-a-nota, como a partitura, ou nas quais materiais temáticos são

estruturados de maneiras diferentes, eram frequentemente descritas como improvisatórias, uma vez que as sequências de sons não seguiam uma ordem exata predeterminada (ou pelo menos desconhecida dos pesquisadores europeus) nem possuíam suporte notacional analisável (NETTL, 1974, p. 2). As raras menções nesses primeiros trabalhos etnomusicológicos ao conceito de improvisação demonstram a medida em que este estava atrelado à ideia de um *outro* em relação ao europeu. Em alguns momentos isso transparece de maneira abertamente xenófoba, como neste trecho de 1944, do escritor inglês John Beverley Nichols:

A música indiana é quase inteiramente uma questão de improvisação. Arte não é, nunca foi e nunca pode ser uma questão de improvisação... A música indiana ainda precisa sofrer as dores do parto, as dores que são o inevitável acompanhamento de toda criação artística. Ela deve se proclamar corajosamente sobre o papel, em preto e branco. (NOOSHIN, 2003, p. 245).

Para esses pesquisadores, improvisação e composição representavam opostos irreconciliáveis, refletindo a distinção presente – e culturalmente relevante – na música de concerto europeia. Porém, no caso das culturas musicais nas quais essa distinção é menos marcada ou inexistente, o problema do uso generalizado de um termo culturalmente específico como o de *improvisação* fica evidente. A imposição arbitrária desse modelo conceitual torna-se um entrave para entender de fato os processos de criação musical de determinada prática musical. Mesmo relatos menos desfavoráveis a culturas estrangeiras não escapam da polarização de atividades e divisão de trabalho pressuposta pelo uso ocidental do termo improvisação, produzindo descrições distorcidas como essa introdução à música clássica indiana feita em 1903 por Erich von Hornbostel, um dos pioneiros do campo da musicologia comparativa:

Não, há, então, compositores no nosso sentido da palavra, uma vez que todas as composições são variações de um tema antigo. Por outro lado, cada performer (músico reproduzidor) é ao mesmo tempo um compositor (artista produtor), uma vez que o performer nunca aprende uma composição inteira. (NETTL, 2013).

Apesar do caráter frágil da dicotomia entre improvisação e composição, ela se torna um potente instrumento auxiliar para o discurso que buscava atestar a superioridade cultural pan-europeia sobre a cultura de suas colônias espalhadas pelo mundo, justificando conceitualmente a expansão do domínio imperialista na

passagem do Século XIX para o XX. As imagens vagas e estereotipadas evocadas através do uso genérico do termo servem igualmente para oferecer uma imagem borrada e pejorativa de músicas caracterizadas como “exóticas.” Para a etnomusicóloga Laudan Nooshin, o conceito de improvisação torna-se nesta época um “ícone de diferença musical” utilizado para segregar a música do *outro* (NOOSHIN, 2003, p. 246-249).

É nesse contexto que o termo improvisação chega no Século XX. De particular interesse para este trabalho é a relação que se estabelece entre este termo e a prática do jazz nos Estados Unidos. Conforme argumenta o pesquisador e improvisador George Lewis (2002, p. 227), durante boa parte do Século XX uma parcela da sociedade estadunidense, preocupada em estabelecer um lugar social de branquitude, procura excluir o jazz de seu meio marcando-o como um *outro epistemológico* em relação à cultura musical desta branquitude. No entanto, determinados grupos culturais ligados ao jazz buscaram, especialmente na passagem entre as décadas de 1940 e 1950, mas se estendendo até a década de 1960, uma reavaliação positiva do conceito de improvisação. Os novos significados atrelados ao termo formarão uma parte importante do quadro conceitual do que viria a ser o campo da improvisação livre.

## **2.2 “Lógicas” transoceânicas de improvisação: antecedentes da improvisação livre**

Faremos uso aqui de uma distinção historiográfica proposta por George Lewis, segundo o qual a improvisação livre é fruto da interação complexa entre duas correntes distintas de pensamento musical: uma *afrológica* e uma *eurológica*. Os termos são propostos de forma “historicamente emergente” em vez de “eticamente essencial”, isto é, se referem a lugares sociais e culturais historicamente construídos, e não a características inerentes aos indivíduos por questões étnicas ou geográficas (LEWIS, 2002, p. 217). Em termos musicais, especialmente no que diz respeito à improvisação, Lewis considera a perspectiva afrológica representada por Charlie Parker e toda a tradição do bebop a partir da década de 1940, e a eurológica, por John Cage e a chamada “música indeterminada” da escola de Nova Iorque da década de 1950 (Id., p. 217-218). Como argumenta o autor, diversas

questões estéticas, éticas e ideológicas abordadas por cada uma dessas “lógicas” musicais foram postas em diálogo com mais intensidade a partir da década de 1960, culminando com a emergência, na década de 1970, de um campo internacional denominado “música improvisada”, que corresponde ao que estamos chamando nesse trabalho de “improvisação livre” (LEWIS, 2002, p. 234).

Metodologicamente, a divisão é útil ao oferecer caminhos para o tipo de investigação que proponho neste capítulo: como veremos, a relação que o bebop e a música indeterminada estabelecem com o conceito de improvisação expande a discussão que desenvolvemos até aqui, em especial no que diz respeito à relação da improvisação com um *outro* dentro da tradição musical pan-europeia. Entretanto, é necessário enfatizar que o eixo afro-eurológico não esgota o entendimento possível sobre a existência de um campo de improvisação, principalmente se levarmos em conta seus desdobramentos até os dias atuais. O próprio Lewis (2002, p. 237) no mesmo artigo em que apresenta esses conceitos, menciona a contribuição de artistas da Ásia e da África para a música improvisada à qual ele se refere, embora ainda circunscritos à cena euro-estadunidense. Em um artigo posterior, Lewis (2004a, p. 168) enfatiza que há “outras ‘lógicas’ musico-culturais que também devem ser consideradas”. No entanto, há consideravelmente menos trabalhos escritos sobre essas outras contribuições, o que configura uma significativa lacuna teórica.

O etnomusicólogo Scott Currie (2016, p. 1) denomina o eixo euro-estadunidense de “música improvisada transatlântica”, enfatizando não só a influência principal desse eixo mas fazendo também referência ao conceito do Atlântico Negro proposto pelo historiador Paul Gilroy como indicador do hibridismo cultural resultante da diáspora africana forçada ao longo do período colonial. Quase a totalidade dos trabalhos e estudos existentes sobre improvisação livre tratam dessa música sob a perspectiva transatlântica: é possível, então, falar em um repertório “canônico” de música improvisada, que informa ou serve de referência (ainda que negativa<sup>9</sup>) para a maior parte do que é produzido sob a denominação de “improvisação livre”. Nesta seção examinaremos a bagagem conceitual, ideológica e

---

<sup>9</sup> V. citação de Marcos Campello (ALBUQUERQUE, 2019) na introdução deste trabalho.

musical trazida por cada uma das perspectivas descritas por Lewis e como elas interagem para formar essa música transatlântica.

O musicólogo Benjamin Piekut identifica dois temas principais que permeiam tais experiências transatlântica de improvisação: a aproximação entre o que eram consideradas manifestações culturais “sérias” e “populares”, e o debate sobre liberdade e auto-expressão do performer (PIEKUT, 2014, p. 772-773). O primeiro ponto explica como foi possível haver um hibridismo entre as perspectivas afrológicas e eurológicas, historicamente mantidas segregadas, especialmente no contexto dos Estados Unidos, onde a segregação era legalmente institucionalizada. Já a questão em relação à autonomia do performer em relação a um projeto composicional era um dos elementos mais conflitantes que entraram em pauta a partir deste encontro, no qual a improvisação estava diretamente implicada. Uma proposta performática pautada na autonomia criativa do performer era central à prática jazzística, mas extremamente problemática para o meio da música de concerto contemporânea, pelo menos até que a questão fosse posta em seu meio a partir do trabalho de John Cage e de seus colegas da escola de Nova Iorque, como veremos a seguir.

### 1.2.1 Afrológico

O interesse crescente pelo jazz ao longo da primeira metade do Século XX reacende o interesse pelo tema da improvisação na literatura musical. Inicialmente um gênero mal-visto e violentamente atacado pela elite econômica segregacionista dos Estados Unidos devido à sua origem entre a população negra, o jazz consolida um público mais amplo a partir da metade da década de 1930, durante a chamada “era do swing”, capitaneada por *bandleaders* brancos como Benny Goodman, Artie Shaw, Tommy Dorsey e Glenn Miller (DUNKEL, 2012, p. 475-476; CARLES; COMOLLI, 1973, p. 35-43). Essa apropriação cultural de um gênero musical intimamente ligado à experiência afro-americana nos Estados Unidos marginalizou e invisibilizou os músicos negros, ao mesmo tempo que permitiu ao jazz alcançar uma “dignidade comercial” para a elite ocidental que garante a continuidade de sua subsistência (CARLES; COMOLLI, 1973, p. 45). Ao longo da primeira metade do



Século XX, multiplica-se o número de críticos e pesquisadores acadêmicos interessados em estudar o gênero, e esboça-se um esforço coletivo, embora relativamente descentralizado, de validação do jazz enquanto autêntico símbolo cultural estadunidense. Muitos trabalhos da época procuram determinar os elementos essenciais do gênero, e a improvisação é frequentemente destacada como elemento mais marcante e a diferença mais contundente em relação à música de concerto. O músico e crítico musical estadunidense Gunther Schuller (1986, p. 3-4) situa o nascimento do jazz no momento em que os músicos de ragtime adotam um estilo de performance mais “solta, espontaneamente inventiva”, passando das composições “totalmente notadas” do ragtime ao estilo improvisado do jazz. Em um artigo de 1957, *The Future Form of Jazz*, Schuller afirma que “a maior contribuição” do jazz foi a “renascença da arte da improvisação” (Id., p. 18).

A improvisação passa a ser algo tangível, reconhecível, classificável: é algo de concreto que os músicos de jazz fazem e que define sua prática, não apenas um efeito ornamental ou um desvio dos elementos constitutivos de uma composição. Achamos inclusive descrições técnicas de formas diferentes de improvisação encontradas no jazz. O crítico e produtor musical Joachim-Ernst Berendt descreve dois estilos distintos de improvisação que remetem a momentos históricos diferentes: a “paráfrase”, característica de estilos mais antigos de jazz, que consiste em tocar a melodia adicionando figuras melódicas ornamentais (Berendt adiciona aqui uma interessante citação do clarinetista Buster Bailey, que afirma que “Naquela época [1918] eu não saberia o que eles queriam dizer com improvisação. Mas ornamentação [*embellishment*] era uma frase que eu entendia”). O outro tipo, que seria mais comum nas formas modernas de jazz, era o “chorus-phrase”: o *chorus* é uma frase melódica alternativa criada sobre a sequência harmônica de algum tema preexistente, geralmente derivada de um *standard* – o equivalente, no jazz, do repertório canônico –, mas que não necessariamente faz referência ao tema original (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 198-199). Essa frase não era necessariamente improvisada no momento da performance, podendo ser trabalhada previamente e repetida em performances sucessivas. Para Berendt, isso não diminuiria o caráter espontâneo da frase, uma vez que ela teria sido criada originalmente através da improvisação, e propõe o conceito de “outrora-improvisado” (*once improvised*),

estabelecendo uma conexão direta do *chorus* ao músico que o criou: a improvisação seria a “expressão pessoal do improvisador e de sua situação musical, espiritual e emocional.” Segundo ele, quando um músico toca um *chorus* criado por outra pessoa – através da notação, por exemplo – a frase “perde seu caráter,” e o *chorus* correria o risco de “perder sua autenticidade e de tornar-se desonesto e falso ao ser copiado por alguém que não o criou” (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 200). O trecho citado remete curiosamente à polêmica do *Werktreue* na Alemanha do Século XIX, quando Joseph Joachim acusava Liszt de inautenticidade ao corromper o projeto composicional com suas performances idiossincráticas. A questão da autenticidade reaparece na crítica do jazz, porém invertida: o performer, e não o compositor, tem mais agência sobre o conteúdo final da performance: “Miles Davis improvisando sobre *Satin Doll* [standard de autoria de Duke Ellington] vai soar muito mais Miles Davis do que Duke Ellington” (SCHULLER, 1986, p. 62). Em uma palestra dada em 1983, intitulada *O que faz do jazz jazz?*, Schuller coloca a questão de forma ainda mais direta:

[...] o jazz é, ao contrário de muitas outras tradições musicais, tanto europeias quanto étnicas/não-ocidentais, uma música baseada na expressão livre e sem amarras do *indivíduo*.<sup>10</sup> Este é talvez o aspecto mais radical e mais importante do jazz, e aquilo que o diferencia de forma tão dramática da maior parte das outras formas de fazer música na face da Terra. (SCHULLER, 1986, p. 27).

Podemos depreender dessas afirmações a maneira como o conceito de improvisação, utilizado há mais de meio século como ícone de diferença cultural, é enfatizado nos discursos sobre o jazz a ponto de ser quase que totalmente identificado com ele (ainda que alguns de seus praticantes desconhecem o termo, como demonstra a citação de Buster Bailey acima).<sup>11</sup> É relevante notar que, devido às leis segregacionistas em vigor nos Estados Unidos que dificultavam o acesso da população negra às instituições formais de ensino, a maioria dos

<sup>10</sup> Todos os grifos ao longo da dissertação são dos autores das citações, a menos que especificado.

<sup>11</sup> Existe um paralelo na música iraniana: a etnomusicóloga Laudan Nooshin relata que os conceitos de “improvisação” e “composição” eram estranhos à cultura musical do Irã, e uma geração mais velha de músicos desconhecia ou desconfiava dessas categorias. Porém músicos mais jovens que tiveram mais contato com a cultura ocidental, em especial a partir da década de 1970, acabaram incorporando e integrando esses novos conceitos às suas tradições (NOOSHIN, 2003, p. 261-262). Isso dá substância à hipótese levantada anteriormente de que a consolidação de um substantivo para a improvisação emerge da necessidade de uma contrapartida lexical para as noções de obra e composição. Em práticas onde a distinção entre compositor e performer é mais curta ou inexistente, a distinção lexical não se faz necessária.

estudiosos de jazz até a década de 1950 eram brancos e de formação musical de influência europeia. O primeiro intelectual negro a publicar um estudo aprofundado sobre o jazz foi Amiri Baraka: seu livro *Blues People*, de 1963, reorienta o discurso crítico estabelecido sobre o jazz. Nele, Baraka enfatiza o caráter do jazz enquanto arte intrinsecamente ligada à experiência dos negros nos Estados Unidos e denuncia as sucessivas apropriações comerciais que o gênero sofreu ao longo de sua história. Neste livro e em obras subsequente como crítico musical, ele se refere diversas vezes à geração de músicos ligada à origem do bebop – Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Dexter Gordon – como responsável por uma retomada dos valores afro-americanos frente à “diluição devastante” das bandas comerciais da era do swing (comparar com a “renascença musical” da performance fiel à obra celebrada por Hanslick). A improvisação assume aqui um papel primordial: tendo sido suprimida nos arranjos elaborados das *big bands* de swing e retomada no contexto dos pequenos *combos* do bebop, ela se torna um dos principais símbolos musicais do que seria uma música essencialmente afro-americana (BARAKA, 2009, p. 82). O caráter anti-comercial das origens do bebop e o papel da improvisação é descrito de forma contundente pelos críticos de jazz franceses Philippe Carles e Jean-Louis Comolli (1973, p. 204):

Cientes do anti-comercialismo de seus experimentalismos, [os jazzmen negros] conferem força à contestação do sistema econômico em vigor “destruindo” a matéria prima sobre a qual os jazzmen trabalhavam há mais de dez anos: canções, standards e outras musiquinhas que são trituradas, demolidas e re-escritas, ferozmente mas também metodicamente. Os motivos da moda, tornados irreconhecíveis e privados dos aspectos que criavam o seu “fascínio”, acabam por não serem mais “aqueles motivos”.

Embora seja questionável até que ponto todos os músicos do bebop estivessem cientes ou mesmo concordassem com essa leitura essencialmente política da música, o fato é que entre as décadas de 1940 e 1950, a improvisação volta a ocupar lugar de destaque no discurso sobre música e passa a ser valorizada. Podemos falar numa ressignificação do conceito de improvisação, não mais definido negativamente a partir do conceito de obra, mas como um processo particular e autônomo de criação musical. Isso confere uma espécie de natureza dupla ao termo *improvisação*, que incorpora em si tanto a noção de *desvio* e *desestabilização* da obra musical quanto a possibilidade de *criação* constante. Essa ambiguidade está no

cerne da maior parte das discussões sobre improvisação a partir da década de 1970, e reflete de certa forma a tensão entre a figura do compositor e do performer: no momento da improvisação parecemos encontrar um performer que frustra a expectativa do compositor e usurpa para si a prerrogativa da criação. Essa metáfora, embora caricatural e simplista, é usada com frequência para explicar a diferença da improvisação livre para a música de concerto contemporânea. Essa nova valorização do conceito de improvisação é, ao que indica a literatura sobre o tema, sem precedentes no contexto da cultura ocidental de influência europeia.

### 2.2.2 Eurológico

A perspectiva *eurológica* sobre improvisação deriva diretamente de debates suscitados no meio da música de concerto contemporânea pela chamada Escola de Nova Iorque, da qual faziam parte John Cage, David Tudor, Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff. Esse grupo de compositores e performers adotou o termo “música experimental” para descrever seu trabalho: o termo já possuía alguma história nos Estados Unidos pelo menos desde o começo do Século XX como maneira de se referir a vertentes da música de concerto contemporânea consideradas opostas à música tradicional “conservadora” (DEL NUNZIO, 2017, p. 16-18). A apropriação do termo pela Escola de Nova Iorque confere um contorno ainda mais dramático e bem definido a tal oposição: Cage situa o trabalho do grupo como a epítome de uma tradição musical particularmente estadunidense, distinta das vanguardas europeias contemporâneas, que representam o tradicionalismo em relação ao qual sua música pode ser considerada experimental.

Através de uma série de palestras e textos produzidos ao longo da década de 1950, John Cage discute em detalhe as características desta música experimental. Ele propõe uma música aberta à diversidade de sons presente na natureza, sugerindo a passagem da condição de compositor àquela de ouvinte (CAGE, 1961, p. 7). Ao descrever o trabalho de seu colega Morton Feldman, Cage (1961, p. 129) afirma que ele desloca a responsabilidade do compositor do *fazer* para o *aceitar*. A música experimental cageana buscava uma prática na qual as preferências estéticas do compositor fossem reduzidas ao mínimo, idealmente anuladas, a partir da rejeição deliberada de “hábitos musicais” como maneira de produzir novas

possibilidades sonoras. O compositor de música experimental deveria abrir mão de seu desejo de controlar os sons, evitar que eles fossem “veículos para teorias criadas pelos homens ou expressão de sentimentos humanos” e deixar que “os sons sejam eles mesmos” (CAGE, 1961, p. 10). Essa remoção da intencionalidade do compositor era conseguida através de métodos composicionais e notações desenvolvidas meticulosamente para esse fim, como por exemplo o uso do acaso no processo composicional: elementos musicais eram fixados na partitura através de sorteios (o mais conhecido deles envolve o uso do *I-Ching*, antigo método chinês de divinação): a aderência estrita ao resultado do sorteio geraria escolhas que Cage chama de “não-estéticas”, isto é, não mediadas pelo gosto do compositor (PRITCHETT, 1993, p. 71).

Pouco depois de aperfeiçoar o uso do acaso como método composicional, Cage apresenta um método que já vinha sendo utilizado por seus colegas desde os primeiros anos da década de 1950 e que ele batiza de *indeterminação*. Cage elabora o conceito numa palestra intitulada *Indeterminacy*, a segunda de uma série de três palestras ministradas em Darmstadt, em setembro de 1958, sob o nome de *Composition as Process*, publicadas em 1961 na sua coletânea de textos *Silence*. Para ele, a indeterminação estaria presente em todos aqueles parâmetros musicais não especificados pelo compositor na notação. Dessa forma, a *Arte da fuga*, de Bach, seria indeterminada em relação ao timbre e amplitude de seus materiais sonoros, uma vez que o compositor não determina uma instrumentação específica nem põe sinais de dinâmica: sendo assim, a cada nova performance da *Arte da fuga*, podemos nos deparar com uma estrutura de harmônicos e amplitude de decibéis únicos (CAGE, 1961, p. 35). Depois de explicar o conceito, Cage procede ao tema central da palestra: “música indeterminada em respeito à sua performance,” citando uma peça de Feldman, uma de Brown e uma de Wolff como exemplos, analisando a maneira como cada uma delas deixa para o performer a tarefa de prover a “morfologia da continuidade” ou “conteúdo expressivo,” isto é, dar forma à música. A peça de Wolff (*Duo II for Pianists*), por exemplo, ao não fornecer uma relação fixa entre as partes e, em vez disso, determinar uma série de regras de interação entre os intérpretes, teria sua estrutura (a divisão do todo em partes), a escolha individual das notas e todas as características do material (frequência,

amplitude, timbre e duração) indeterminados. Por isso, a morfologia da continuidade dessa peça seria “imprevisível” (CAGE, 1961, p. 38).

Essa imprevisibilidade era um ponto essencial para a definição de música experimental utilizada pela Escola de Nova Iorque. Cage (1961, p. 39) conclui sua palestra sobre indeterminação afirmando que uma composição indeterminada a respeito de sua performance é “necessariamente experimental”, uma vez que a ação experimental seria aquela “cujo resultado não é previsto”. Essa seria, para ele, a principal diferença em relação aos compositores europeus: as composições indeterminadas consistem em um *processo* que pode ser levado a cabo de diversas maneiras de acordo com as circunstâncias da performance, portanto, de uma natureza bem diferente das composições fixas dos europeus, que ele denomina de *objetos temporais* (Id., p. 38). Cage menciona a improvisação apenas em um breve parágrafo entre parênteses, fazendo referência à música indiana. Segundo ele, nessa música improvisada o performer “traz a forma à tona através da morfologia da continuidade,” embora com limitações de estrutura, método e material. Apesar do papel ativo do performer na configuração da forma musical, Cage (1961, p. 37) considera que o conteúdo expressivo não depende exclusivamente dele, mas das convenções da tradição indiana. Isso iria contra à imprevisibilidade total buscada pela música indeterminada nova iorquina.

Para Cage era importante manter uma distância em relação ao conceito de improvisação, pois esse era um dos principais pontos utilizados pelos seus colegas para desautorizar seu trabalho. Diferentemente do meio do jazz, na música de concerto contemporânea a improvisação ainda era mal-vista por ser associada a uma liberdade do intérprete em relação ao projeto composicional, tal qual na crítica vienense de um século antes. Em *A/ea*, texto de uma palestra de 1957, o compositor francês Pierre Boulez faz uma crítica contundente ao uso do acaso<sup>12</sup> como método composicional, denunciando a adoção de uma “filosofia tingida de orientalismo” (uma referência ao uso do *I-Ching* por Cage e suas frequentes alusões a conceitos de filosofia zen) para mascarar uma “fraqueza básica em técnica composicional” (BOULEZ, 1964, p. 42). Para ele, a escolha do compositor, por si só arbitrária e

---

<sup>12</sup> Boulez usa o termo *acaso* de maneira abrangente para descrever diversos métodos composicionais utilizados pelos membros da Escola de Nova Iorque. Apenas em 1958, um ano após a publicação de *A/ea*, Cage daria a palestra em Darmstadt consolidando o uso do termo *indeterminação* como algo distinto do *acaso*. Essa distinção não está presente no texto de Boulez.

repleta de acasos, é essencial à ideia de composição. Ao abrir mão do controle sobre o resultado, o compositor também abre mão da escolha, abandonando um sentido hierárquico de forma, restando apenas a escolha instantânea do performer, “mais sujeita a lapsos que a iluminações” (Id., p. 47). Ele admite que o acaso e a composição possam ser conciliados e que a concessão de liberdades ao intérprete possa dar bons resultados, porém enfatiza que sem o devido direcionamento a composição pode degenerar numa “improvisação sem nenhuma outra necessidade além da livre escolha” (Id., p. 49). Em outras palavras, o compositor deve sempre ter a palavra final, e o performer, na melhor das hipóteses, torna-se um bom colaborador para o projeto. Isso seria crucial para a manutenção de um critério de identidade da obra: se diferentes performances de uma obra soam diferentes de acordo com a livre vontade dos performers, não haveria motivo para falar em autor da obra, e sem autor consequentemente não haveria porque falar em obra. A subserviência do intérprete ao projeto composicional expressa por Boulez nesse artigo é uma clara manifestação tardia do ideal clássico de *Werktreue*, e pode-se perceber que o principal elemento em jogo nesse debate é o papel e o nível de autonomia conferido ao performer.

Era dessa visão tradicionalista do culto ao autor que Cage buscava se distanciar ao procurar estabelecer sua própria música experimental. Ironicamente, Cage e seus colegas viriam a expressar opiniões parecidas com a de Boulez nos anos seguintes, após inúmeras experiências negativas com intérpretes de suas músicas. Feldman conta em 1962 que abandonou sua escrita gráfica por boa parte da década de 1950 ao perceber que sua “falha mais importante” havia sido “liberar o performer,” pois não queria que sua música fosse “uma arte da improvisação,” e sim uma “aventura sônica totalmente abstrata” (CLINE, 2016, p. 44). Feldman se ressentia das escolhas de intérpretes que tocavam de maneira “horrenda” e outros que buscavam deliberadamente sabotar performances de suas peças inserindo melodias de temas populares (CLINE, 2016, p. 45). Cage passaria por uma situação parecida, embora em proporções mais dramáticas, durante a temporada de sua peça *Atlas Eclipticalis* com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, no início de 1964. O desinteresse dos músicos da orquestra com a música de Cage, exacerbado por falhas de comunicação (partindo inclusive do próprio compositor), uma atitude

condescendente por parte do regente, pouco tempo de ensaio e uma complexa logística envolvendo uma centena de microfones de contato distribuídos entre os músicos culminou em um comportamento displicente e errático por parte da orquestra durante as performances, que foram duramente criticadas. Cage se referiria mais tarde a esses músicos como “um grupo de gângsters” com “ideias artisticamente criminosas” (PIEKUT, 2011, p. 22). Tais casos põem o intérprete como limite concreto do discurso cageano de total aceitação e de remoção da intencionalidade por parte do compositor: Cage se queixa que, em vez de usar a liberdade que lhes foi concedida para mudar a si mesmos, os músicos a usaram para “continuar sendo tolos” (Id., p. 63).

Esse limite deixa claro que, mesmo na escola de Nova Iorque, o projeto composicional tem precedência ontológica sobre suas performances e o papel do intérprete ainda é o de obediência a uma concepção estética autoral, ainda que isto seja dissimulado retoricamente por Cage. Nesse sentido, não temos ainda, como Feldman aponta, uma arte da improvisação. O pesquisador e compositor Valério Fiel da Costa sugere que as noções de indeterminação e acaso em Cage funcionam como um mecanismo mais sutil de controle do performer em direção a um ideal estético bem definido:

No fim das contas, o que estava em jogo era a simples disposição ao acaso de itens cuja continuidade (ou mútua causalidade) era comprometida pela sua singularidade: objetos fechados em si e dispostos no tempo numa sequência aparentemente arbitrária. Isso gera, invariavelmente, resultados sonoros afins com um projeto estético manifesto na obra de Cage desde os anos 40 e que se caracteriza não apenas pela disposição de itens numa continuidade acausal, mas também pela singeleza e economia de materiais. Em outras palavras, trata-se de uma “máquina cageana”, espécie de algoritmo capaz de produzir resultados sonoros sempre satisfatórios segundo um projeto composicional que, mesmo dissimulado pela sua retórica, se apresenta como dado invariável na performance de suas obras. (COSTA, V. 2017b, p. 12).

Em outras palavras, não apenas os compositores como também os intérpretes deveriam estar familiarizados com a estética da indeterminação, expressa no ideal de renúncia de hábitos musicais. A contrapartida dessa renúncia não implicava, como Boulez supôs, numa equivalente liberdade do intérprete, mas sim no que Cage chamava de liberdade dos sons. Diferente dos estilos modernos de jazz, onde a expressão individual do performer desempenha um papel central, a



música indeterminada cageana requer ações bastante disciplinadas em busca de uma sonoridade específica. Ao longo das palestras e artigos reunidos em *Silence*, é possível deduzir alguns dos elementos estéticos procurados pela escola de Nova Iorque. Um dos mais importantes é a noção de descontinuidade entre os elementos sonoros buscada através dos métodos composicionais que envolvem sorteio. A música da escola de Nova Iorque evitava a autoexpressão dos performers: “que não se origina em qualquer psicologia ou intenção dramática” (CAGE, 1961, p. 68). Para isso, uma possível impressão de causalidade ou intencionalidade dramática na sucessão dos sons era evitada fazendo recurso a uma textura esparsa, descontínua, repleta de silêncios: “Onde as pessoas sentiram necessidade de juntar sons para fazer uma continuidade, nós quatro sentimos a necessidade oposta de nos livrar da cola para que os sons pudessem ser eles mesmos” (Id., p. 71). A principal consequência citada por Cage dessa maneira de proceder é uma maior abertura a silêncios e a ruídos (sons sem uma altura de frequência definida): “ruídos são tão importantes para a nova música quanto os assim-chamados tons musicais, pela simples razão de que eles são sons” (Id., p. 68). A nova música estadunidense é descrita com um tom inequívoco de universalidade: “Todos os sons podem ocorrer em qualquer combinação e em qualquer continuidade” (Id., p. 8). Num artigo sobre a história da música experimental estadunidense, Cage coloca isso de forma ainda mais enfática:

Os silêncios da música experimental americana e até seus envoltórios técnicos com operações de acaso estão sendo introduzidos na nova música europeia. Porém não será fácil para a Europa deixar de ser Europa. Ela deixará, entretanto, e o deve fazer: pois o mundo é um só agora. (Id., p. 75).

Apesar da desconfiança dos compositores da Escola de Nova Iorque em relação à improvisação, isso não impediu que sua música fosse recebida e interpretada nesses termos por um público que enxergava em suas notações ambíguas um convite à liberdade individual do performer. A primeira menção à música experimental estadunidense nos cursos de verão de Darmstadt, numa palestra proferida por Wolfgang Rebner, em 1954, introduz o mal-entendido: “Seria uma obra como *Imaginary Landscape* para doze rádios talvez uma tentativa de trazer o dom perdido da improvisação de volta ao público? Evidentemente, aqui, duas versões jamais poderiam ser idênticas; cada performance torna-se uma

surpresa” (IDDON, 2013, p. 169). Em 1956, também numa palestra em Darmstadt sobre a nova música estadunidense, Stefan Wolpe reforça o elo entre indeterminação e improvisação: “Alguns de nós desejam libertar novamente nossas partituras de modo que a improvisação retorne como um espaço livre e aberto numa obra musical, onde o controle total é suspenso por um momento, onde algo de especial pode acontecer” (Id., p. 177). Embora algumas reações tenham sido negativas, como as de Boulez, muitos na Europa acolheram a estética da música experimental estadunidense com entusiasmo, inclusive fazendo uma leitura política de seus métodos. Earle Brown, numa entrevista concedida em 1997, relembra esse entusiasmo comentando que “pode-se imaginar que, saindo de uma guerra e tudo o mais, eles tenderiam a buscar algo de libertador. E por acaso nós acertamos em cheio!” (BEAL, 2007, p. 348).

Essa recepção ligeiramente enviesada da música indeterminada da escola de Nova Iorque era bastante evidente na Inglaterra da década de 1960, onde a liberdade do performer era enfatizada na cena da música contemporânea. O compositor Michael Parsons escreveu que a música dos experimentalistas estadunidenses abre mão do controle para “preservar e estender o papel do performer”; seu colega Cornelius Cardew afirma que a notação deve ser mais “um estímulo para a imaginação dos intérpretes do que um desenho diagrama para sons exatos”, e o produtor Victor Schonfield afirma que o que os “indeterministas” querem é que “os compositores parem de dizer aos performers o que fazer e comecem a forçá-los a serem criativos” (PIEKUT, 2014, p. 774). A busca pela emancipação da expressão individual do performer, completamente ausente das preocupações de Cage e seus colegas (inclusive evitada), passa a alimentar uma postura até então pouco usual no meio da música de concerto contemporânea mas que se popularizou cada vez mais: a reaproximação das figuras do compositor e do performer. A divisão de trabalho que havia separado os conceitos de composição e improvisação um século antes perde força no trabalho desses músicos. Alguns críticos britânicos, ao final da década de 1960, já consideravam que a improvisação livre era a “consequência lógica” da música indeterminada (PIEKUT, 2014, p. 774).

### 2.3 Emergência da improvisação livre e superação de idiomas

George Lewis (2002, p. 227) argumenta que há uma tendência entre alguns autores em supor a “conceição imaculada” de formas contemporâneas de improvisação no meio da música de concerto ocidental. Entretanto, conforme mostramos anteriormente, diversas ideias contidas nessa música improvisada vieram diretamente da experiência do jazz estadunidense. Ao longo da década de 1950, uma série de esforços foram empreendidos por músicos de jazz para que essa música fosse levada a sério num contexto que extrapolasse a função de mero entretenimento ou música dançante ao qual o gênero estava intrinsecamente ligado – função essa que, como vimos no contexto das big bands, garantiu sua sobrevivência num país violentamente segregado. Destacamos dois movimentos que se desenvolveram ao longo da década de 1950 e estabelecidos na virada para a década de 1960, que simbolizaram de formas diferentes esse desejo de transformação de alcance e significado do jazz, consequentemente levando a prática da improvisação a novos contextos: o *third stream* e o *free jazz*. O meio da música de concerto, já transformado pela repercussão da obra indeterminada da escola de Nova Iorque, se abre a uma maneira produtiva de incorporar o conceito de improvisação. Dessa síntese resultaria aquilo que começou a se chamar, a partir da década de 1970, de improvisação livre (LEWIS, 2002, p. 234).

O movimento do *third stream* reuniu um grupo relativamente grande de músicos empenhados em criar uma música que sintetizasse elementos de uma tradição musical erudita ocidental, centrada no conceito de composição, e uma tradição popular afro-americana que valoriza o elemento da improvisação. Por causa da relativa distância estética entre os produtos do *third stream* e o que viria a se tornar a improvisação livre, costuma-se desconsiderar a influência desse movimento cultural que contribuiu, dentre outras coisas, para expandir o campo de atuação da improvisação na música (ARTHURS, 2015, p. 26-27). O termo “third stream” foi criado pelo músico e crítico Gunther Schuller no final da década de 1950 e popularizado ao longo da década de 1960. Em termos mais prosaicos, o *third stream* seria uma tentativa de “juntar jazz e música clássica”, mas representando uma *terceira* via, separada das outras duas (SCHULLER, 1986, p. 115). O termo foi

recebido com controvérsias e Schuller atribuiu a mal-entendidos, que buscou dissipar. Em um artigo de 1961, ele enfatiza que sua intenção não era a de melhorar ou substituir o jazz nem a de “levar o jazz para dentro da música clássica” (Id., p. 116). A construção “jazz third stream”, empregada por alguns músicos, não faria sentido, segundo ele, uma vez que jazz e third stream são coisas distintas. Numa brochura promocional escrita em 1981 para divulgar o curso de third stream que Schuller ministrava no New England Conservatory, ele descreve essa música num tom universalista remanescente de John Cage:

É uma maneira de fazer música que mantém que *todas as músicas são criadas igualmente*, coexistindo numa linda fraternidade/sororidade de músicas que complementam e frutificam umas às outras. É um conceito global que permite às músicas do mundo – escritas, improvisadas, herdadas, tradicionais, experimentais – se juntem, aprendam umas com as outras, reflitam a diversidade humana e o pluralismo. [...] Third Stream é também a música definitivamente anti-rótulos, pois sua essência se baseia no conceito de diversidade e não categorização. (SCHULLER, 1986, p. 119-120).

No entanto, era atuando no jazz que Schuller e a maior parte dos seus colaboradores mais frequentes se destacavam. Havia o desejo, compartilhado por muitos músicos da época, de que o jazz pudesse compartilhar das mesmas infraestruturas que a assim chamada “música séria”: salas de concerto, catedrais, auditórios de universidades e bibliotecas (ARTHURS, 2015, p. 24-25). Esse era o caso, por exemplo, do Modern Jazz Quartet, liderado pelo pianista John Lewis, colega de Schuller e um dos proponentes da ideia de third stream. Schuller (1986, p. 15), escrevendo sobre a música do grupo, destaca seu “estilo de câmara”, “técnica contrapontística” derivada de Bach e um “refinamento clássico do som”. A adoção de conceitos e teorias adaptados da música clássica era um dos principais meios utilizados para legitimar o jazz como música séria. O compositor e teórico George Russell avançou bastante nessa direção ao tentar sistematizar, num compêndio teórico publicado na década de 1950, as ideias harmônicas utilizadas pelos músicos de jazz da época. Apesar do rigor técnico de sua obra, ela cumpre um papel essencialmente prático, servindo como guia para explorar e desenvolver possibilidades de improvisação. O conhecimento teórico tem por objetivo libertar o músico: através dos seus conceitos, “você está livre para fazer qualquer coisa que seu gosto ditar, pois você pode resolver a melodia mais 'radical' uma vez que você

sempre sabe onde está o lar (a escala original)” (MONSON, 1998, p. 154). A conjunção entre teoria musical e um ideal quase espiritual de liberdade constitui um elemento importante desse momento do desenvolvimento do jazz. A pesquisadora Ingrid Monson (1998, p. 155-156) comenta sobre essa relação:

A teoria musical funcionava tanto como uma ferramenta para legitimar essa música enquanto música artística, quanto como um discurso com o qual os músicos afro-americanos podiam provar sua inteligência musical modernista para o mundo da música clássica e para competidores modernistas brancos como Stan Kenton e Dave Brubeck.

Ainda segundo Monson, isso seria um ataque à ideia racista de que a improvisação no jazz brota da “efusão instintiva dos incultos”. Essa legitimação servia, via de regra, para propósitos bem práticos. O compositor multi-instrumentista Ornette Coleman, que já fora aluno de Schuller e bastante ativo no meio do jazz, era frequentemente confrontado com esse tipo de acusação, inclusive por parte de colegas, devido a parte de sua obra voltada para formas radicais de improvisação, embora também fizesse composições para quarteto de cordas, orquestra sinfônica e outras formações de música de câmara. Em entrevista concedida ao filósofo francês Jacques Derrida, em 1997, Coleman relembra:

Quando eu estava fazendo free jazz, a maior parte das pessoas pensava que eu apenas pegava meu saxofone e tocava qualquer coisa que estivesse passando pela minha cabeça, sem seguir nenhuma regra, mas isso não era verdade. [...] Pessoas de fora pensam que é uma forma extraordinária de liberdade, mas eu acho que é uma limitação. (MURPHY, 2004, p. 320)

Quando Coleman viajou para tocar em Londres em 1965, o produtor da turnê classificou sua apresentação perante o sindicato como “artista de concerto” em vez de “artista de jazz” para contornar certas exigências que se faziam a esta última categoria. Apesar da apresentação de fato ter contido peças “compostas” ao lado de números improvisados, isso não impediu que o produtor ficasse mal-visto pelo sindicato por suspeita de ter burlado o sistema (PIEKUT, 2014, p. 777).

Ornette Coleman também é considerado uma das figuras principais no movimento conhecido como “free jazz”, batizado por causa de seu disco homônimo lançado em 1961. A manutenção do termo “jazz” indicava uma intenção de conexão com a tradição, e procurava atingir o patamar de “música séria” não através da

incorporação de elementos da música de concerto europeia, mas pelo desenvolvimento dos elementos nativos até suas últimas consequências. A improvisação mais uma vez assume papel primordial nesse contexto, indo um passo além na tarefa, celebrada por Amiri Baraka na geração do bebop, de resgatar a improvisação como elemento essencial da experiência afro-americana do jazz. Essa alternativa era decididamente mais política do que o *third stream*; muitos músicos tocavam diretamente em assuntos relacionados à luta pelos direitos civis dos negros, e sua música era considerada a “trilha sonora oficial” do *Black Arts Movement*, fundado por Baraka, nessa época (GENDRON, 2009, p. 224). O saxofonista Archie Shepp, amigo pessoal de Baraka, abordava abertamente temas sobre a emancipação da população negra e enxergava sua arte como parte integrante dessa luta (Id., p. 226). Para o musicólogo Thomas Arthurs (2015, p. 28), nessa época ocorre uma confluência entre uma *liberdade musical* dos brancos e uma *liberdade política* dos negros. Essa distinção não é totalmente resolvida, mas se integra aos pressupostos da improvisação livre. O tom relativamente apolítico (ou politicamente inocente) do *third stream* pode ser um dos motivos pelos quais esse movimento não costuma ser levado em conta enquanto precursor da improvisação livre, cujo tom político (quando presente) assume tons vigorosos mais parecidos com o *free jazz*. O pianista holandês Misha Mengelberg, por exemplo, afirma que “nossa música improvisada é política [...] o fato de que definimos nossa posição política tornou nossa música mais poderosa do que sempre foi, e ao menos tão poderosa quanto a dos músicos afro-americanos” (LEWIS, 2004b, p. 19).

Muitos consideravam o próprio termo “jazz” limitante e problemático. O sentimento de que a palavra limitava a liberdade de expressão artística da população afro-estadunidense não era novo: temos registros do próprio Charlie Parker afirmando que bebop não é jazz (LEWIS, 2004b, p. 18). No contexto da vanguarda da década de 1960, isso pôde ser sentido em algumas iniciativas relacionadas à cena contemporânea do jazz em Nova Iorque entre 1964 e 1965: os festivais *October Revolution*, em outubro de 1964, *Four Days in December*, em dezembro do mesmo ano, e a fundação da Jazz Composers Guild, que durou por menos de um ano entre 1964 e 1965 (GENDRON, 2009; PIEKUT 2011). Esses eventos ajudaram a consolidar diante da crítica musical a consciência de que existia

uma vanguarda musical no meio do jazz. Porém o trompetista Bill Dixon, produtor responsável por todos esses eventos, tinha reservas quanto à aplicação automática do termo “jazz” para descrever tudo o que era produzido nesse meio. Numa entrevista concedida a uma revista sobre o *October Revolution*, Dixon descreve o festival como um “Festival de Música Contemporânea, jazz e não-jazz, com o intuito de focar a atenção num segmento do ‘underground criativo’” (PIEKUT, 2011, p. 106). O próprio nome do grupo “Jazz Composers Guild”, fundado logo após o festival de outubro para servir como uma espécie de pequeno sindicato que reunisse músicos ligados a esse “underground criativo”, foi contestado por alguns de seus membros. O baixista Alan Silva, do grupo Free Form Improvisation Ensemble (que também evitava o termo “jazz” em seu nome preferindo o termo mais técnico e neutro “form”), relembra:

Eu tinha um grande problema com o nome: eu não gostava da palavra “jazz” - sempre senti que era uma palavra ruim, como “gueto” - e eu também não gostava da palavra “compositores”... Eu me juntei à Guilda porque eu pensava que esses músicos eram alguns dos mais importantes *improvisadores*, não compositores. (PIEKUT, 2011, p. 107).

Nessa fala de Alan Silva, fica evidente a tensão histórica existente entre os conceitos de improvisação e composição: a aparente contradição entre os termos deixa de fazer sentido à medida em que os músicos abandonavam as estruturas rítmicas e harmônicas pré-determinadas dos standards que ainda guiavam as performances do bebop e passavam a abraçar o paradigma da criação espontânea no momento da performance.

Outro acontecimento importante nessa época foi a fundação, em 1965, da AACM, sigla para Association for the Advancement of Creative Musicians (Associação para o Fomento de Músicos Criativos). A AACM, com base em Chicago, almejava superar a contradição apontada por Alan Silva, problematizando oficialmente o uso do termo *jazz*. George Lewis (2004b, p. 10), que também é membro da AACM, afirma que os músicos dessa associação “desafiaram o uso de imagens relacionadas ao jazz para policiar e limitar o escopo da expressão cultural negra e do avanço econômico negros”. O trompetista Lester Bowie, membro da AACM e fundador do Art Ensemble of Chicago, afirmou:

Estamos livres para nos expressar em qualquer assim chamado idioma, tomar de qualquer fonte, negar qualquer limitação. Não estávamos restritos ao bebop, ao free jazz, Dixieland, teatro ou poesia. Podíamos juntar tudo. Colocar em qualquer sequência. Dependia inteiramente de nós. (LEWIS, 2004b, p. 12).

O Art Ensemble of Chicago, grupo intimamente ligado às origens da AACM, propôs no lugar do termo jazz o termo “Great Black Music”: Grande Música Negra (BUDDS, 1997, p. 66).

Na Europa, os músicos que dariam início ao movimento da improvisação livre também vinham de uma trajetória jazzística com a qual mantinham uma relação ambígua, ora buscando superá-la ora fazendo referência direta a ela. O desenvolvimento de um estilo de free jazz particularmente europeu foi descrito por alguns autores como o período de emancipação (“Emanzipation”) em relação ao free jazz estadunidense: este seria o caminho para músicas que viriam a ser descritas posteriormente como “improvisação livre”, “improvisação aberta”, “música livre improvisada”, “música improvisada” ou “improvisação não-idiomática” (ARTHURS, 2015, p. 36; LEWIS, 2004b, p. 3). O guitarrista britânico Derek Bailey, que começou sua carreira ainda jovem tocando jazz em bandas e clubes no norte da Inglaterra, descreve essa experiência numa entrevista:

Eu sempre pensei que eu nunca soube de verdade o que é o jazz, simplesmente por causa de onde eu estava olhando para ele. Para ser preciso, South Yorkshire. [...] Na altura em que eu fiz 21 ou 22 anos, eu percebi que se eu queria tocar como Charlie Christian eu deveria ter começado em um tempo diferente, *definitivamente* em um lugar diferente, talvez numa raça diferente. [...] Eu nunca consegui dizer o que eu queria dizer, eu acho, a não ser marginalmente, tocando jazz. (CORBETT, 1994, p. 232).

Entretanto, a influência do free jazz estadunidense era patente. O saxofonista inglês Evan Parker é enfático ao afirmar numa entrevista em 1991 que:

[...] eu gostaria que ficasse claro que fui inspirado a tocar ao ouvir certas pessoas sobre as quais se continua a falar em contextos do jazz. Pessoas como John Coltrane, Eric Dolphy, Cecil Taylor - essas eram pessoas que tocavam uma música que me excitava ao ponto em que eu mesmo comecei a levar música a sério. Isso ainda é o caso. É aí onde o que estou fazendo tem que fazer sentido, se é que faz qualquer sentido. (BORGO, 2002, p. 172).

A Europa viu desenvolver-se uma cena de free jazz relativamente organizada, abrangendo vários países. A Alemanha serviu como uma espécie de ponto de



encontro para muitos desses músicos, como exemplificado pela *Globe Unity Orchestra*, o grande grupo comandado por Alexander von Schlippenbach que reuniu em diversos momentos músicos da Inglaterra, França, Holanda e Alemanha (ARTHURS, 2015, p. 38). Entretanto, como vimos, a primeira geração de improvisadores europeus não vinha apenas do jazz, mas também do meio da música de concerto. O ambiente universitário e de alguns conservatórios serviu para promover encontros produtivos no contexto da música improvisada. No *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, fundado por Franco Evangelisti e que reunia vários compositores interessados em explorar as possibilidades da criação instantânea coletiva, quase todos os membros eram ligados a algum conservatório ou organização filarmônica, e Evangelisti havia sido uma figura importante durante os Festivais de Darmstadt da década de 1950 (TOOP, 2016, p. 185; BEAL, 2009, p. 103). O *Gruppo* teve contato próximo com uma geração de músicos estadunidenses provenientes de universidades de alto nível que foram à Europa através de programas de incentivo, como Larry Austin, Frederic Rzewski, Alvin Curran e Richard Teitelbaum. Larry Austin já havia experimentado formas de improvisação com seus colegas da *University of California* no *New Music Ensemble*, em 1963 (KAHN, 2011, p. 1). Rzewski, Curran e Teitelbaum integrariam o grupo *Musica Elettronica Viva*, ativo em Roma durante boa parte da década de 1960, conhecido por promover longas sessões de improvisação em espaços públicos e incentivando a participação da plateia (BEAL, 2009, p. 108). O grupo britânico *AMM*, embora composto principalmente de músicos ligados ao jazz, ficou conhecido por sua colaboração com o compositor inglês Cornelius Cardew, de formação acadêmica e que havia trabalhado como assistente de Karlheinz Stockhausen entre 1958 e 1960 (HARRIS, 2013, p. 25-26).

Podemos então situar o início da consolidação de um campo internacional da música improvisada a partir de um sentimento ambivalente de distanciamento em relação ao jazz. Por um lado, músicos ligados ao contexto do jazz que procuravam expandir ou modificar sua tradição, para os quais a expectativa em relação ao termo jazz no senso comum, em grande medida associada à forte segregação racial da sociedade estadunidense, era extremamente limitante. Para esses músicos, a conexão com a tradição do jazz ainda era importante por questões espirituais,

políticas e sociais, mas a música deveria ser capaz de se atualizar e ser tratada em pé de igualdade com o que era considerada música séria. Por outro lado, músicos ligados à música de concerto contemporânea que, embora passassem a adotar um conceito de improvisação intimamente ligado ao jazz, viam essa tradição apenas como um estilo dentre outros, cujas formas idiomáticas eram vistas como limitantes. Estes músicos combinaram elementos estéticos das vanguardas europeias e estadunidenses com noções de espontaneidade e criação coletiva que colocavam em xeque a divisão de trabalho habitual de seu meio entre compositor e intérprete. Entre esses dois polos, havia os músicos europeus que reconheciam a influência de movimentos como o free jazz mas que não podiam se sentir parte da tradição que os antecedeu, preferindo assim assumir a tarefa de construir uma nova música.

Há diferenças sutis entre esses posicionamentos, mas todos convergem para a ideia de uma música “sem rótulos”. Assim como John Cage apelara retoricamente para uma música universal sem antecedentes estéticos, ou como Gunther Schuller sugerira uma fraternidade global entre as músicas no *third stream*, essa nova música improvisada apelava para uma superação de moldes formais e tradicionais. A versão mais articulada e disseminada dessa ideia foi formulada pelo guitarrista britânico Derek Bailey: a ideia de uma música “não-idiomática”. Em seu livro de 1980, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Bailey trata de diferentes tradições musicais, como a música clássica indiana, o flamenco ou o rock, e suas relações com a improvisação. Ele dedica um capítulo à parte para a improvisação livre, que é considerada um caso específico. Na introdução do livro, afirma:

Utilizei os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas principais formas de improvisação. A improvisação idiomática, a mais amplamente utilizada, se preocupa principalmente com a expressão de um idioma - como o jazz, o flamenco ou o barroco - e toma sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na assim chamada improvisação “livre” e, embora possa ser extremamente estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática. (BAILEY, 1993, p. xi-xii).

A ideia é retomada adiante no capítulo sobre a música em questão:

A falta de precisão sobre sua nomenclatura é no mínimo amplificada quando tratamos da coisa em si. Diversidade é sua característica mais consistente. Não há compromisso estilístico ou idiomático. Não há prescrição de um som idiomático. As características da música

livremente improvisada são estabelecidas apenas pela identidade sônico-musical da pessoa ou pessoas que a tocam. (BAILEY, 1993, p. 83).

Essa maneira de definir a improvisação livre contempla as noções de imprevisibilidade e diversidade, importantes para a vanguarda estadunidense representada pela escola de Nova Iorque, mas também de espontaneidade e autoexpressão do performer buscados por movimentos como o do free jazz ou grupos como a AACM de Chicago. Torna-se possível identificar com precisão diretrizes e motivações comuns a uma vasta quantidade de grupos, cenas, indivíduos, comunidades e manifestações que têm na improvisação seu principal princípio estruturante. Forma-se um consenso ao redor da existência de uma improvisação livre não-idiomática capaz de englobar a totalidade de formas de manifestação musical e maneiras de produzir som.

## **2.4 Reflexões parciais: cânones e conflitos**

Como argumenta o musicólogo Benjamin Piekut, o encontro entre lógicas musicais pós-Cage e pós-Coleman se deu não apenas no som, mas em infraestrutura material: ele cita o exemplo da cena londrina, onde figuras como Evan Parker, Han Bennink, *Musica Elettronica Viva*, Sun Ra, *Scratch Orchestra*, Ornette Coleman ou *AMM* tocavam frequentemente nos mesmos locais e festivais (PIEKUT, 2014, p. 770-772). Era desse círculo que Derek Bailey fazia parte e foi esta música que procurou descrever com sua ideia de não-idiomatismo. Se essa música não possui convenções estéticas suficientemente coesas para defini-la como um gênero (subentendidamente idiomático), de toda forma conseguimos enxergar através deste exame historiográfico uma série de arquétipos e cânones relacionados à prática da improvisação livre. Esses arquétipos servem de suporte material para as teorias formuladas a respeito deste tipo de música. Não podendo ser enquadrada enquanto gênero musical, a improvisação livre é muitas vezes entendida como uma espécie de atitude adotada no momento da performance: para o musicólogo francês Clément Canonne (2016, p. 36), por exemplo, a improvisação livre seria um tipo de ação musical, que:

[...] depende exclusivamente de um estado *intencional* do músico: o músico que improvisa decide *conscientemente* deixar para o momento da performance todas ou quase todas as escolhas musicais que afetam os diversos parâmetros do objeto sonoro produzido efetivamente.

Ela é um “tipo de comportamento” ou uma “modalidade de ação”, um código de ética, mas jamais um gênero.

Essa forma de entender a improvisação livre acaba escondendo características relevantes de manifestações musicais particulares. Considerar mesmo esse repertório canônico como homogeneamente “não-idiomático” falha em contemplar a diversidade de atitudes frente ao jazz, por exemplo. Lewis, com sua distinção entre músicas afrológicas e eurológicas, é um dos principais autores a enfatizar a existência de duas vanguardas, geograficamente distantes, que “compartilhavam características, objetivos e antecedentes musicais importantes entre si” (LEWIS, 2004b, p. 2). Essa coincidência de objetivos entre comunidades musicais tão distantes deu fôlego às ideias de universalidade e aceitação da diversidade inerentes à noção de não-idiomatismo. Já no final da década de 1960, a improvisação, até pouco tempo atrás um ícone de diferença cultural, ressurgiu como espaço propício para “unidade intercultural” e “trocas musicais e culturais” (Id., p. 12). A possibilidade de multiculturalismo se torna um elemento praticamente axiomático dentro da improvisação livre. Fala-se frequentemente do “potencial revolucionário [...] das práticas improvisadas em modelar relações sociais éticas” (SMITH; WATERMAN, 2013, p. 59). O pesquisador Ajay Heble, por exemplo, desenvolve um projeto de pesquisa na Universidade de Guelph denominado “Improvisation, Community and Social Practice” (ICASP), que trata da improvisação sob esse paradigma. Na descrição do projeto, ele afirma:

[Os] modelos de trabalho inovadores da improvisação, desenvolvidos por praticantes criativos, ajudaram a promover uma troca dinâmica de formas culturais e encorajar maneiras novas e socialmente responsivas de construção de comunidades para além de fronteiras nacionais, culturais e artísticas. (CURRIE, 2016, p. 1).

A pesquisadora Julie Dawn Smith descreve em termos similares uma performance feita pelo quarteto que George Lewis denominou seu “time dos sonhos” (George Lewis no trombone, Marilyn Crispell no piano, Hamid Drake na bateria e Miya Masaoka no koto) durante o Festival de Jazz de Guelph, em 2002:

A performance me pareceu possuir uma dimensão peculiarmente ética e articular uma política de equilíbrio, equidade e troca através dos sons e gestos musicais corporificados. [...] a ideia de que “a arte mais radical não é a arte de protesto, mas obras que nos levem a outro lugar, que concebam uma maneira diferente de ver, talvez uma maneira diferente de sentir” captura minha experiência de ouvir as interações sensíveis desses músicos dentro de um conjunto com equidade de gênero e racialmente diverso. (SMITH; WATERMAN, 2013, p. 62)

Essa maneira de encarar o campo da improvisação livre já pode ser sentida de forma incipiente no Festival de Free Jazz de Baden-Baden de 1969, que reuniu membros das duas vanguardas teorizadas por Lewis: músicos da AACM entraram em contato e tocaram com músicos europeus associados à fase da *Emanzipation* do free jazz europeu. Entretanto, havia claros limites para a interação entre esses dois grupos. Segundo Lewis (2004b, p. 13), “deve ter sido um choque para muitos dos participantes descobrir que o encontro de 1969 expôs um vasto abismo estético, metodológico, social, cultural e sônico separando as duas vanguardas”. Um crítico da época registrou que alguns membros da AACM, que foram até o evento sem um convite formal, foram barrados de participar nas atividades, e que os músicos de Chicago evitavam contato com os músicos europeus preferindo andar em grupo entre eles. Essa distância entre os grupos foi atribuída pela crítica alemã a uma forma de segregação racial praticada pelos estadunidenses, enquanto Lewis ressalta as diferenças econômicas entre “os filhos do gueto subdesenvolvido de Chicago” e os “descendentes e beneficiários relativamente privilegiados do milagre econômico e do Plano Marshall” (LEWIS, 2004b, p. 14). A natureza “livre” e a retórica inclusiva dessa música não foi capaz de superar barreiras de nacionalidade, etnia ou classe econômica nem mesmo dentro do cânone.

O etnomusicólogo Scott Currie sugere cautela com as afirmações universalistas sobre improvisação segundo o que ele chama do “paradigma do ICASP”, pois o uso não marcado do termo, sem nenhuma qualificação ou delimitação, “pode tender – mesmo inadvertidamente – a obliterar diferenças significativas entre as diversas formas de práticas improvisatórias encontradas ao redor do mundo” (CURRIE, 2016, p. 1). A tendência em universalizar a experiência transatlântica de improvisação pode demonstrar-se problemática quando saímos do contexto ideal de um “time dos sonhos”. Currie (2016, p. 4-5) exemplifica com uma

performance, que também ocorreu no Festival de Jazz de Guelph, em 2004, de um trio composto pela cantora tuvana Sainkho Namtchylak, o contrabaixista William Parker e o baterista Hamid Drake, ambos estadunidenses. Na ocasião, Namtchylak demonstrou-se visivelmente incomodada com a música que estava sendo produzida, optando por repetir a mesma frase melódica durante quarenta minutos. Depois desse tempo, o desconforto era tão explícito que membros da organização do festival intervieram na performance para perguntar se havia algo errado.

Outro conflito presente no discurso sobre a improvisação livre, ainda relativamente pouco discutido na literatura, diz respeito à questão de gênero. Uma das primeiras pesquisadoras a mencionar a imposição de um cânone dentro da literatura da improvisação livre foi Dana Reason Myers, que contesta aquilo que ela chama de “mito da ausência”: a presença feminina no meio da improvisação livre é tão escassamente registrada a ponto de conferir a falsa impressão de que mulheres não participam ou não se interessam por essa música. Para ela:

[A] documentação de música improvisada em milhares de gravações facilmente fornece material suficiente para a criação de cânones. [...] A emergência desses cânones está sendo continuamente co-criada, não apenas pelos músicos, mas também por revistas, produtores de festivais e de discos, distribuidores e pesquisadores. [...] Sobre quem se escreve nas revistas? Quem é escalado pelos festivais? Gravado e produzido? Valorizado por pesquisadores? [...] Como as mulheres podem ser incluídas nesses cânones se ninguém consegue encontrar seus discos, vê-las tocar nos maiores festivais, ou ler sobre elas em uma revista ou livro sobre música improvisada? (MYERS, 2002, p. 12)

Essas perguntas são desafiadoras para a noção de que há uma dimensão política inclusiva intrínseca a essa maneira de organizar e criar o material sonoro. Essa confusão deriva de uma aparente tendência em hipostasiar o conceito de desierarquização e inclusão do total sonoro para uma situação análoga entre os agentes humanos dessa música. John Cage, em seu livro *Silence*, não se refere em nenhum momento ao conceito de “liberação do intérprete” (como deixa claro a reclamação de Feldman sobre suas próprias composições indeterminadas), mas sim a uma liberação dos sons. Entretanto, o fato de que Cardew, Parsons e Schonfield tenham entendido o oposto é uma demonstração dessa confusão. Refletindo sobre o incidente no Festival de Guelph de 2004, Currie (2016, p. 4) sugere que o poder integrativo dessa música, embora seja um pressuposto ideológico, não é um dado

dessa prática e deve ser performado pelos participantes, em comum acordo, tanto quanto os sons em si.

Na introdução de sua tese sobre improvisação livre, o pesquisador Cesar Villavicencio (2008, p. 35) enfatiza os desafios encontrados ao procurar abordar essa música em termos acadêmicos:

[A música livremente improvisada] apresenta o paradoxo de não possuir um estilo definido e mesmo assim existir como uma prática musical tacitamente reconhecida que envolve ação, produção, mercado e a presença de um público e uma comunidade de especialistas. Consequentemente, somos confrontados com o problema de encontrar um modelo racional que se adapte a uma prática definida por não ser um estilo, uma prática na qual os elementos necessários para sua performance dependem de decisões subjetivas e são influenciadas por relações coletivas.

Com base na literatura que examinamos até aqui, proponho uma reformulação da questão. Em primeiro lugar, só podemos concordar com a afirmação de que a improvisação livre não possui um estilo se não levarmos em consideração a existência do cânone ao qual Myers se refere. Os “milhares de discos” de improvisação livre são registros valiosos (e academicamente pouco explorados) da multiplicidade de estilos encontrada nessa música. Embora essa música seja de fato “definida por não ser um estilo” (gênero, idioma), do ponto de vista da performance, os estilos emergem de dentro das comunidades de praticantes. De um ponto de vista acadêmico, para falar sobre improvisação livre de maneira a incluir manifestações para além do repertório canônico faz-se necessário proceder com cautela diante de afirmações universalistas e adotar um ceticismo estrategicamente metodológico a respeito de pressupostos conceituais, interrogando-se sobre as relações de poder colocadas em jogo através deles. No caso desse tipo de música em particular, esse ceticismo envolve atravessar a “cortina não-idiomática” que nos impede de entrar em contato diretamente com os sons produzidos por essas performances. O modelo racional buscado por Villavicencio deve ser capaz de descrever não apenas estratégias de diálogo entre os músicos, mas algo que se assemelhe a uma análise musical, e que possa revelar elementos importantes sobre como os elementos musicais foram produzidos e estruturados, como uma performance desse tipo é construída e como seus pressupostos conceituais são postos em ação.

### 3 IMPROVISACÃO LIVRE E FORMA

Se possuímos agora uma noção mais clara do nosso objeto de estudo, através desse breve (e necessariamente incompleto) recorte de desenvolvimento histórico, nos deparamos com o desafio de articular esse conhecimento de modo a criar um modelo de análise musical que leve em consideração categorias relevantes para a prática da improvisação livre. O capítulo anterior deteve-se numa abordagem historiográfica a partir da literatura de maior repercussão sobre o tema no meio acadêmico. Este capítulo tratará de uma questão epistemológica: que maneiras temos para falar sobre o assunto? Que ferramentas analíticas a musicologia nos ofereceu até agora, quais podem ser aproveitadas, que lacunas encontramos e como superá-las? Evidentemente as respostas encontradas aqui não são definitivas nem representam um caminho único que deva ser seguido, mas algo que julgamos acomodar elementos tradicionalmente problemáticos para a análise musical. Para isso, faremos um breve histórico do referencial teórico sobre análise musical, procurando destacar os elementos que podem ser relevantes para um estudo da improvisação livre.

Consideraremos neste capítulo dois pontos principais. O primeiro diz respeito aos limites da disciplina de análise musical. Esse foi o tema de um intenso debate no meio acadêmico estadunidense durante a década de 1980, que culminou num movimento relativamente amplo comumente chamado de “nova musicologia”. Faremos referência a esse debate principalmente pelas questões que ele levanta, mais do que pelas respostas em si. O cerne do debate está na concepção de um discurso musicológico que desliza entre dois polos que aparecem por vezes antagônicos: a análise e a crítica musical. Esses dois termos podem se referir a disciplinas autônomas com seus próprios pressupostos, teorias, métodos e objetivos, ou então podem ser considerados duas ferramentas dentre várias dentro de uma concepção mais abrangente de musicologia. Pelos motivos que discorreremos a seguir, consideramos a segunda opção como sendo mais vantajosa. Consideramos, por enquanto, a afirmação do filósofo e crítico musical Theodor W. Adorno: “[...] toda crítica que pretenda ter algum valor está fundamentada em análise; se não for esse o caso, a crítica permanece presa a impressões desconexas e, mesmo que por



nenhuma outra razão além dessa, merece ser considerada com a maior desconfiança” (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 176). Se não possuímos um método consistente para realizar uma análise musical da improvisação livre, estaremos sempre sujeitos às armadilhas conceituais às quais aludimos no final do capítulo anterior.

O segundo ponto que consideraremos em nossa investigação é o conceito de forma musical. Isso se deve ao fato de que a forma – ou a ausência de uma forma explicitamente declarada – é um dos elementos mais problemáticos para a apreciação da improvisação livre num contexto analítico. Se a existência de uma forma é negada pela própria definição de improvisação livre, uma análise formal dessa música pareceria despropositada: se não há forma na improvisação livre, não haverá nada para se falar sobre ela. Todos os sons que porventura aparecessem durante uma performance seriam fortuitos, de causa indeterminável, irreduzíveis a qualquer tipo de contingência, algum tipo de poiesis *ex nihilo* inescrutável a ferramentas analíticas. Entretanto veremos que o próprio conceito usual de forma musical é menos rígido do que parece, e deriva de um uso bastante específico ligado ao repertório da música de concerto europeia do Século XIX. Buscaremos um conceito de forma mais maleável que nos permita aplicá-lo de forma significativa no estudo da improvisação livre.

Nesse percurso, seremos auxiliados pelos conceitos de ontologia e morfologia musical, desenvolvidos em trabalhos de Valério Fiel da Costa e Jean-Pierre Caron. Esses termos se referem a zonas distintas de investigação adotadas por diversas vertentes musicológicas, e que são examinadas de forma mais abrangente na disciplina que podemos denominar de filosofia da música. Examinar essas categorias a partir desse ponto de vista mais abrangente nos ajuda a identificar tendências que se sobressaem nos referenciais teóricos que examinaremos e assim colocá-los em perspectiva.

É importante ressaltar que o que busco com uma análise formal da improvisação livre não se assemelha a uma codificação em direção ao que poderíamos chamar de uma “gramática” da improvisação, isto é, a cristalização de tendências gerais em padrões e regras de como atingi-los. Entretanto considero que procurar entender estratégias de criação e estruturação de sons na improvisação

livre, numa situação na qual essas estratégias são mantidas num nível mínimo de explicitação, pode nos revelar detalhes importantes de processos criativos dentro da música contemporânea. Mesmo que os resultados obtidos não sejam necessariamente generalizáveis para todas as situações, analisar o processo utilizado pelos performers para resolver esses problemas configura uma rica fonte de pesquisa sobre processos criativos.

### 3.1 O problema do formalismo na música

O conceito de análise musical tem uma ligação estreita com a ideia de forma. Analisar uma obra sempre envolve algum tipo de observação a respeito do que se considera ser a forma desta obra. O principal ponto de referência histórico para entendermos o conceito de forma é novamente a obra de Eduard Hanslick, cujo livro de 1854, *Do belo musical*, ainda é amplamente considerado um marco da abordagem formalista da análise musical. Embora suas teses tenham sido revisadas e expandidas (e também muito criticadas), ainda é possível sentir sua influência em várias abordagens contemporâneas. No livro, ele argumenta que um estudo rigoroso da música deve necessariamente partir do entendimento de sua estruturação formal. Essa afirmação, como ele deixa claro nos dois primeiros capítulos do livro, é uma reação à opinião então amplamente disseminada no meio da crítica musical de que o conteúdo da música seriam os sentimentos por ela suscitados. A natureza subjetiva desses sentimentos, para Hanslick, impossibilita a construção de qualquer base científica para que se possa falar objetivamente sobre música. Sua solução é afirmar que o único conteúdo da música sobre o qual podemos falar é aquele puramente musical: *melodias* apoiadas por *harmonias*, movimentadas pelo *ritmo* e coloridas por *timbres*, cada um desses elementos combinados de várias maneiras para expressar *ideias musicais*, o que o leva à frequentemente citada conclusão de que o único conteúdo da música seriam *formas musicais em movimento* (HANSLICK, 2011, p. 40-41). A indissociabilidade entre conteúdo e forma seria uma particularidade inerente à música, os dois termos se referindo finalmente à mesma coisa, pois o conteúdo de uma música não poderia se manifestar senão já como

forma: “[...] na música, não existe um conteúdo frente à forma, porque não tem forma alguma fora do conteúdo” (HANSLICK, 2011, p. 109-110).

Essa maneira de entender a forma musical é uma das principais contribuições de Hanslick a teorias musicais desenvolvidas posteriormente, e lança as bases para vertentes formalistas de análise musical. A forma não era para ele um mero esquema ou, em suas próprias palavras, a “delimitação linear de um vazio” a ser preenchido por sons, mas um “espírito que se configura a partir de dentro”: mais uma vez a forma entendida como o próprio som, que não é vazio, mas cheio de si mesmo (Id., p. 43). Quando Hanslick cita melodias, harmonias, ritmo e timbres como elementos que fazem parte da forma, fica claro que a noção de forma adotada por ele não é apenas a de uma seção temporal da peça, a sucessão de seus elementos no tempo. As características do som como um todo conjuntamente compõem o conteúdo, isto é, a forma de uma performance musical. Porém o fato de ter denunciado vigorosamente críticas musicais baseadas em critérios sentimentais e ter insistido no aspecto puramente sonoro suscitou desconfiança em muitos contemporâneos e em gerações sucessivas de musicólogos. A tentativa de desconsiderar todo e qualquer fator “extra-musical” levou sua teoria a ser acusada muitas vezes de aridez técnica.

Entretanto, na época de Hanslick ainda não havia se institucionalizado uma teoria de análise musical, e seu ofício principal era o de crítico musical. Seus escritos de caráter mais teórico, como *Do belo musical*, influenciados como vimos pelo trabalho de filósofos como Hegel, serviam para ancorar suas considerações críticas em terreno mais sólido. Em meio às argumentações filosóficas do livro, podemos encontrar breves passagens de crítica musical. A partir delas, podemos deduzir não só as preferências estéticas de Hanslick, mas também como utiliza os conceitos que desenvolve na obra. Para ele, o fato de que na música o mais importante são os sons, que são fins em si próprios, constitui uma diferença fundamental em relação à linguagem, onde os sons são apenas meios para o fim exterior de expressar algum significado (Id., p. 57). A visão de que o conteúdo da música seriam sentimentos deriva, segundo ele, de uma falha em compreender essa distinção – que pode acometer não apenas críticos pouco criteriosos, mas também compositores de “escasso poder criador” como Richard Wagner que, não conseguindo atingir a

beleza musical em seus próprios termos, obstrui o “grande ritmo” formal com “interrupções do fluxo melódico” ou “cadências quebradas” forçando nelas a algum tipo de significação (HANSLICK, 2011, p. 58): a música torna-se apenas um meio com o fim de expressar esse significado. Esse mesmo raciocínio o leva a taxar de “carente de conteúdo” o resultado de um músico que, “descansando mais do que criando”, improvisa livremente acordes, progressões e arpejos, uma vez que essa atividade não faria surgir uma “figura sonora” específica e identificável. Não possuindo um tema, a improvisação também não possuiria conteúdo (Id., p. 112). Para Hanslick o tema é a “unidade autônoma, esteticamente indivisível” de uma composição musical (Id., p. 110), o “conteúdo essencial” que falta à improvisação. Fica claro que ele tem em mente um uso muito específico do sistema tonal enquanto elemento unificador do discurso: a mera disposição temporal de elementos musicais, ainda que derivados do sistema tonal, não é suficiente para caracterizar sua visão de forma.

O conceito de um elemento unificador do discurso é essencial para a maior parte dos discursos sobre forma musical. O musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1975) define a teoria da forma musical, historicamente, como “a busca para encontrar respostas à questão de como se origina a coerência musical” (DAHLHAUS, 1975, p. 29). Segundo ele, o modelo popularizado por Hanslick, que considera a forma a essência da música, elevou a teoria da forma à condição mais geral de teoria da música (Id., p. 4). Através de uma análise crítica de diversos modelos de análise formal – e conseqüentemente de diversas concepções a respeito de forma musical – desenvolvidos no contexto da música de concerto europeia, Dahlhaus argumenta que todos se dedicam de alguma forma a encontrar esse elemento unificador do discurso, encarando obras musicais como estruturas fechadas, que necessariamente apresentam uma coerência funcional entre suas partes e componentes (Id., p. 14). Os modelos divergem a respeito de qual seria a “substância” musical cuja presença ininterrupta garantiria essa unidade formal: Dahlhaus aponta três tendências principais, que situam essa substância respectivamente na *dinâmica*, no *ritmo em grande escala* ou na *diastemática*<sup>13</sup> (Id., p. 19). Ele argumenta que, apesar da aparente divergência entre os modelos, suas

---

<sup>13</sup> Dahlhaus usa o termo para descrever um sistema de organização baseado em relações entre alturas de notas, como as convenções harmônicas do sistema tonal ou os procedimentos dodecafônicos de Arnold Schoenberg.

estruturas lógicas são muito similares: todos dependem da hipostasia de um único parâmetro como tentativa de tornar tangível aquilo que confere a unidade da forma de uma determinada obra (DAHLHAUS, 1975, p. 23). Essa unidade se desdobraria na ideia de que a obra musical consiste numa “funcionalidade ininterrupta” (Id., p. 10), e que todos os seus elementos e partes poderiam ser explicados funcionalmente a partir desse critério de unidade. Nesse processo de hipostasia, Dahlhaus afirma que os conceitos de dinâmica, ritmo ou diastemática são estendidos ao ponto de se esvaziarem de significado, sendo transformados “simplesmente” na essência da música (Id., p. 21). Isso mascararia, como vimos no exemplo de Hanslick, dogmas de estilos históricos tomados como universais: “que em um estilo específico o ritmo domina a forma é uma afirmação menos abrupta do que a tese de que a forma musical em princípio é determinada primeiramente pelo ritmo” (Id., p. 21). Uma vez definida a substância musical que daria unidade a uma obra, esses modelos usualmente procediam para esquematizações dessas relações funcionais, “pouco diferentes dos sistemas da zoologia” (Id., p. 3), ou a “delimitação de um vazio” à qual Hanslick alude. Essa maneira de proceder entraria em crise ao ser confrontada com a prática da música contemporânea do Século XX: os métodos composicionais cada vez mais individualizados esvaziaram os esquemas formais de significado, fazendo com que aquilo que eram *teorias* da forma se tornassem meros *instrumentos* de análise, descartáveis sempre que não fossem mais úteis (Id., p. 4). A solução sugerida por Dahlhaus é uma abordagem hermenêutica derivada da crítica literária:

[A] análise, emancipada da teoria da forma, está orientada menos em direção a analogias arquitetônicas do que ao modelo da teoria literária. (Podemos falar, se não tivermos medo de grandes palavras, de uma mudança de paradigmas). O todo musical no qual as partes estão contidas é entendido como contexto: uma rede na qual seja característico que os detalhes de sua estrutura não se encontrem em série, mas que se sobreponham e que determinem ou influenciem mutuamente em sua caracterização. (Id., p. 9).

Dahlhaus rejeita a ideia da funcionalidade ininterrupta, e adota um conceito de análise que se distancia de esquematizações e busca em vez disso algo mais parecido com uma interpretação: o objetivo seria “a reconstrução do problema cuja solução é formada pela música” (DAHLHAUS, 1975, p. 18-19). A passagem de um modelo “orgânico” (funcional) para um modelo “textual” (hermenêutico) seria uma

mudança de paradigma capaz de “redimir” a disciplina da análise (Id., p. 19). Essa mudança de paradigma foi amplamente discutida na década que se segue ao artigo de Dahlhaus, especialmente no meio acadêmico da musicologia estadunidense, tendo como estopim o artigo do musicólogo Joseph Kerman, chamado *Como entramos na análise e como sair dela* (1980). Nele, Kerman faz uma crítica da disciplina da análise musical em termos muito similares aos de Dahlhaus. O pressuposto metodológico de que a obra musical seria um todo orgânico cujas partes se encontram em perfeita relação funcional umas com as outras seria na verdade derivado de um pressuposto ideológico inerente à música da tradição clássica alemã: “[...] do ponto de vista da ideologia dominante, a análise existe para o objetivo de demonstrar organicismo, e o organicismo existe para o propósito de validar um certo corpo de obras de arte” (KERMAN, 1980, p. 315). Kerman identifica a música dodecafônica de Arnold Schoenberg como crucial nesse contexto: eliminando totalmente o sistema tonal como elemento estruturante, Schoenberg “compreendeu que o que era central para a ideologia [da grande tradição] não era a tríade e a tonalidade, [...] mas o organicismo” (Id., p. 318). A preocupação excessiva da análise musical em demonstrar tecnicamente e formalmente a presença desse organicismo em termos do funcionalismo ininterrupto descrito por Dahlhaus seria sintoma do viés ideológico eurocêntrico da disciplina, e resultaria numa ferramenta muito limitada para os propósitos de uma ciência musical abrangente.

A solução proposta por Kerman é semelhante à de Dahlhaus: desenvolver uma abordagem hermenêutica capaz de levar em consideração elementos contextuais tipicamente deixados de lado na análise musical: ele lamenta que a disciplina da crítica musical não tenha recebido o mesmo nível de atenção na academia quanto a análise musical. A obra musical deve ser inserida novamente num todo histórico, sociológico e cultural, não mais tomada isoladamente como um conjunto de relações funcionais entre suas partes constituintes. O artigo de Kerman serviu de fundamento para um movimento amplo e descentralizado que durante a década de 1990 foi chamado de *nova musicologia*. Entretanto, embora esse movimento tenha contribuído para um entendimento mais completo do repertório tipicamente estudado através da análise formalista, enriquecendo o corpo de literatura crítica cuja ausência Kerman sentiu, alguns problemas permaneceram em

aberto. Como notou o musicólogo Kofi Agawu, embora a análise “nota-por-nota” ou “leituras detalhadas de partituras” não tenham desempenhado um papel primordial nos trabalhos da nova musicologia, os poucos que o fizeram, em vez de propor novas abordagens analíticas “caíram de volta sobre métodos convencionais”. Em seu diagnóstico, “raramente os fundamentos perceptivos e conceituais da análise musical são confrontados abertamente” (AGAWU, 1997, p. 302). Embora concedendo que a revisão metodológica empreendida pelos proponentes da nova musicologia tenha sido necessária como reação a um certo conservadorismo acadêmico, ele atribui a crítica de Kerman a uma representação simplista de um fenômeno complexo como a análise musical. Em seu artigo de 2004, *Como saímos da análise e como voltar para ela*, Agawu afirma que a acusação de que a análise é um expediente ideológico seria fundamentalmente vazia ao ignorar seu próprio viés ideológico. O motivo disso, segundo ele, seria a confusão entre análise e teoria:

Análise é uma atividade muito mais complexa do que certas representações institucionais concedem, e parte do meu objetivo neste artigo é voltar para o começo, por assim dizer, e reafirmar alguns dos aspectos mais básicos da prática. Para fazer isso, precisamos desembaraçar análise e teoria, não de forma a negar que análises são sempre baseadas em uma teoria ou outra, mas para enfatizar as vantagens retóricas de adotar uma cegueira estratégica temporária às fundamentações teóricas que baseiam determinado procedimento analítico. (AGAWU, 2004, p. 269).

Agawu, assim como Dahlhaus, busca uma “redenção” da análise, embora por outra via. Ele tem em mente uma definição de análise muito mais específica do que a de Dahlhaus e Kerman, e com um objetivo mais delimitado: ela seria a ferramenta mais adequada para lidar com a parte imediatamente perceptível da música. Citando Ian Bent, ele define análise musical como “a parte do estudo da música que toma como seu ponto de partida a música em si em vez de fatores externos” (AGAWU, 2004, p. 270). Em vez de sugerir que essa abordagem seja inerentemente superior a uma que se concentre nos “fatores externos”, a ideia aqui é de que a análise é capaz de produzir um dentre vários “tipos diferentes de conhecimento musical” (AGAWU, 1997, p. 298). O musicólogo Julian Horton defende que a articulação entre esses tipos diferentes de conhecimento seria fundamental para a própria ideia de musicologia. Para ele, a abordagem crítica e a abordagem analítica não competem entre si como formas possíveis do mesmo tipo de discurso, mas se complementam

para formar um discurso musicológico. Ele baseia seu argumento na tese do filósofo francês Jean-François Lyotard, que define um gênero discursivo como a conexão heterogênea entre diferentes “regimes de frase”, isto é, um conjunto particular de regras através das quais frases são constituídas. Ele define então a musicologia como um desses gêneros de discurso, onde análise e crítica coexistem como regimes de frase distintos: “[...] discursos musicológicos emergem da interação entre esses regimes, da tentativa de conectar os regimes para formar um gênero de discurso. Mas os regimes em si permanecem separados; com efeito, a conexão entre regimes frequentemente enfatiza sua heterogeneidade” (HORTON, 2001, p. 358).

A análise musical, então, é definida como a ferramenta que busca a apreensão do fenômeno musical em si. A questão torna-se, então, determinar o que é a música *em si*. O musicólogo Giles Hooper examina a natureza epistemológica da análise para esclarecer essa pergunta, auxiliado por elementos da teoria da ação comunicativa do filósofo alemão Jürgen Habermas. Em sua teoria, resumidamente, Horton assume que o conhecimento não pode ser entendido como uma série de verdades representadas de forma transparente pela linguagem. A linguagem que articula esse conhecimento não é transparente e não tem acesso direto a uma realidade externa ou interna. Porém isso não impede que ela seja capaz de comunicar conhecimento: qualquer comunicação efetiva entre sujeitos, necessariamente mediada pela linguagem, funciona justamente ao pressupor um mundo exterior objetivo “em terceira pessoa”. O poder comunicativo da linguagem é capaz de nos revelar parte desse mundo (HOOPER, 2004, p. 316-317). Uma distinção é feita entre o que Habermas chama de *sistema* e *mundo vital*. O mundo vital seria essa presença externa em terceira pessoa, o conjunto de estruturas objetivas que suporta e onde se desenrolam todas as interações sociais. Os sistemas são as estruturas funcionais e quase autônomas que regulam essas interações no mundo vital (HOOPER, 2004, p. 321). Aplicando essa distinção na musicologia, Hooper argumenta que mesmo a abordagem hermenêutica pressupõe a existência de uma *música em si*, que tem existência autônoma e objetiva no mundo vital pré-discursivo, sem a qual não seria possível discutir as diferentes maneiras através das quais ela é mediada por sistemas diversos (HOOPER, 2004,



p. 320). Podemos pensar na *música em si* como essa manifestação sonora “bruta”, ainda não mediada por sistemas de interpretação, e a análise musical funcionando como uma espécie de “primeira camada” de interpretação simbólica. Voltando à distinção de Agawu entre teoria e análise, poderíamos entender uma teoria como exemplo de sistema, que tem na análise sua ferramenta de mediação com o mundo vital dos sons. O *regime de frase* da análise deve ter como objetivo, idealmente, nos revelar algo de significativo sobre essa música pré-discursiva, qualquer que seja o *sistema* ou teoria utilizado.

Este é o ponto crucial e mais metodologicamente sensível da análise. Se suas ferramentas não são capazes de lidar com a materialidade do evento sonoro, podem surgir projeções distorcidas da realidade – consequentemente, qualquer discussão posterior dos resultados da análise seria irrelevante por se basear numa representação falsa do mundo objetivo. As objeções de Hanslick ao trabalho de seus colegas contemporâneos, de Dahlhaus e Kerman aos modelos organicistas ou ainda as de Agawu às abordagens exclusivamente hermenêuticas derivam todas da preocupação de que os sistemas não façam justiça às músicas que eles descrevem. Hooper alerta para o perigo de ignorar o fato de que a análise é ela também um sistema linguístico construído artificialmente, e não a descrição direta de uma verdade objetiva:

A falha por parte da análise de reconhecer seus próprios princípios orientadores correria o risco, em termos Habermasianos, de uma reificação de seus próprios imperativos sistêmicos. Em outras palavras, a análise se desconectaria das práticas do mundo vital às quais ela está inextricavelmente associada, se voltaria contra si mesma e até sujeitaria exigências do mundo vital - aqui a dimensão experiencial semântica ou simbólica da música - à sua própria lógica instrumental auto-evolutiva. (HOOPER, 2004, p. 322).

Nos modelos analíticos criticados por Dahlhaus, podemos considerar a hipostasia de parâmetros musicais ao patamar de “essência” da música como um tipo de manifestação desta falha: o que pode ser uma maneira eficiente de descrever o desenvolvimento de um processo musical esvazia-se enquanto discurso científico no momento em que pretende ser utilizado de forma generalizada para descrever músicas produzidas segundo outros critérios. A música tonal pode ser descrita de maneira satisfatória a partir de relações entre classes de altura, porém esse critério seria inadequado para descrever músicas percussivas nas quais as eventuais

relações entre alturas específicas sejam mais contingenciais do que estruturais. Dahlhaus nos dá um exemplo referindo-se a uma análise do *Opus 11* de Schoenberg feita a partir de critérios de harmonia funcional, muito embora se saiba que a obra em questão não utiliza a harmonia funcional como critério estruturante. Para Dahlhaus, uma análise como essa cujos métodos contrastam nitidamente com a maneira que a música foi criada revela, na melhor das hipóteses, um uso equivocado da teoria da funcionalidade ou, em último caso, que a própria teoria da funcionalidade não teria validade científica alguma por não poder ser falseada (DAHLHAUS, 1975, p. 17).

É nesse ponto que, como diz Hooper (2004), a análise pode “voltar-se contra si mesma”, assumindo um caráter circular. Quando um sistema é tomado como equivalente ao mundo vital que ele descreve, fenômenos que escapam ao poder de descrição do sistema são tomados como um exemplar inadequado, desviante ou mal-formado: o discurso então extrapola o objetivo da análise entendida desta maneira, e entra no território da crítica musical. Como vimos, há uma relação estreita entre essas duas disciplinas e uma importante contribuição resultante do debate da nova musicologia consiste em podermos ter uma visão mais nítida da fronteira entre os dois. Para tentar resolver o impasse, Agawu evoca o trabalho do filósofo Theodor W. Adorno, que dedicou boa parte da sua obra ao estudo da música. Adorno afirma que teorias estéticas sobre a música são inconcebíveis sem análise (ecoando o pensamento de Hanslick) e que “nenhuma análise tem qualquer valor se não terminar no conteúdo de verdade da obra, e este, por sua vez, é mediado através da estrutura técnica da obra” (AGAWU, 1997, p. 298). Agawu, na mesma obra, põe de forma sucinta a questão da necessidade de um compromisso entre análise e crítica:

Existe alguma maneira segundo a qual a teoria musical pode abraçar os princípios positivos da nova musicologia e ainda assim dar a devida atenção ao que Adorno chamou de “estrutura técnica” das obras musicais, não como um fim mas como um meio para um fim? (p. 301).

Exploraremos, então, mais a fundo a proposta de Adorno de uma análise que, ao se engajar com a “estrutura técnica” de um fenômeno musical (para usar um termo mais abrangente do que “obra musical”) nos permita produzir conhecimento crítico sobre ele.

### 3.2 Expansão do conceito de forma: análise entre ontologia e morfologia

Em um artigo no qual discute a questão da forma na música contemporânea, Adorno reconhece que o uso desse termo na música é consideravelmente mais limitado do que na teoria da arte de modo geral. Enquanto em outras áreas “forma” se refere a qualquer elemento de uma obra de arte perceptível aos nossos sentidos, na música o termo se limita à disposição temporal dos elementos (mais uma vez o “vazio delimitado” de Hanslick). Esse uso particularmente restrito tem base, segundo Adorno, no uso corrente da coisa em si:

O que geralmente se pensava como sendo a forma da música, não apenas para fins pedagógicos - padrões mais ou menos obrigatórios dentro dos quais os compositores podiam se movimentar livremente - era, em grande medida, uma série de esquemas que eram de caráter temporal. Outras dimensões, como melodia e harmonia, também eram definidas por categorias gerais. Mas isso levou ao surgimento de um estoque do que se poderia pensar como fichas de aposta que poderiam ser lançadas à vontade. A forma poderia dispor delas como se fossem um material. (ADORNO; LIVINGSTONE, 2008, p. 201).

Adorno é mais um de tantos teóricos que denunciavam esse entendimento esquemático do conceito de forma, propondo um entendimento mais abrangente. Numa clara influência da obra de Hanslick, Adorno adota o que poderíamos chamar de uma postura formalista “clássica”, defendendo que o conteúdo da música seria equivalente a essa concepção ampliada de forma:

A música não possui conteúdos emprestados diretamente do mundo exterior. Em troca, conteúdos tornaram-se embutidos nas formas tradicionais. Assim, o rondó evoca uma forma espiritualizada das danças de salão, com sua distinção entre parêntese e refrão. [...] Porém, se mesmo as formas musicais tradicionais eram também conteúdo, graças aos seus significados implícitos, e se todo conteúdo musical se fazia audível unicamente dentro das formas e suas modificações, isso mostra que mesmo nas músicas tradicionais forma e conteúdo, e especialmente o que é conhecido como expressão, são profundamente mediados um pelo outro. O valor de uma obra musical era determinado pelo nível de profundidade no qual essa mediação ocorre, pelo grau no qual as formas eram justificadas por seus conteúdos específicos e espontâneos (em vez de serem meramente adotadas de maneira superficial) e, reciprocamente, pela profundidade na qual o evento musical singular se adapta às formas nas quais ele se manifesta. (ADORNO; LIVINGSTONE, 2008, p. 201-202).

Estamos próximos do conceito de estrutura técnica de uma obra, a totalidade de elementos sensíveis através dos quais a música se apresenta ao espectador. Quaisquer conteúdos simbólicos, semânticos, conceituais, ideológicos, estéticos ou políticos que porventura possam ser encontrados numa obra são mediados por esses elementos sensíveis. É por essa razão que o tipo de crítica musical que Adorno propõe é necessariamente precedida por uma análise musical. Essa análise não se contenta em descrever esquemas temporais, e deve focar sua atenção nos *desvios* em relação a esses esquemas para poder entrar em contato com o que acontece *por debaixo* dos esquemas. Esse é o caminho que ele encontra para deduzirmos aquilo que ele chama de “conteúdo de verdade” de uma obra. Conhecer esse conteúdo seria pré-requisito, segundo Adorno, não só para performances adequadas de uma obra como também para a crítica: teorias estéticas, afirmações e julgamentos feitos sobre a música (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 176). Para levar a cabo essa investigação focada no desvio de uma obra em relação a seus esquemas, Adorno propõe que toda obra existe em relação a um arquétipo composicional: “a análise, enquanto ‘desdobramento’ de uma obra, existe em relação à obra em si e a seu gênero ou ‘arquétipo composicional’” (Id., p. 178). A conclusão que Adorno chega em relação ao objetivo principal da análise é muito similar ao que Dahlhaus proporia uma década mais tarde:

[...] e aqui eu chego à questão central em relação à análise em geral - sua tarefa é, essencialmente, revelar da forma mais clara possível o *problema* de cada obra em particular. “Analisar” significa praticamente o mesmo de tomar consciência da obra como um *campo de força* [*Kraftfeld*] organizado ao redor de um *problema*. Dito isso, devemos ter clareza sobre uma coisa: quer nós gostemos ou não, a análise é inevitavelmente, pela sua própria natureza, a redução do desconhecido, o “novo” - com o qual nos deparamos na composição e que procuramos alcançar - ao que já é conhecido, que podemos chamar de “antigo”. [...] a análise serve para precisar aquilo que eu chamo do “problema” de uma composição em particular - o paradoxo, por assim dizer, ou o “impossível” que cada peça musical procura tornar possível. [...] Uma vez que o problema - eu estava para dizer “ponto-cego” - de uma obra é reconhecido, então os momentos individuais serão esclarecidos de uma forma bastante diferente do que com os assim-chamados métodos “reduativos” da prática tradicional. (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 181).

Essa forma adorniana de encarar a análise, imediatamente nos oferece melhores subsídios para o estudo da improvisação livre. Se a ênfase não está na

busca de esquemas temporais pré-definidos (aquilo que falta à improvisação livre) e sim nos desvios em relação a um arquétipo composicional, a tentativa de pôr em palavras o “impossível” de um fenômeno musical, temos um caminho possível para dar conta da “impossibilidade radical” proposta pela improvisação livre. Porém ainda permanece em aberto a questão do que poderíamos considerar a forma em relação à qual uma performance de improvisação livre se desvia. O musicólogo Nicholas Cook examina, em seu artigo *Forma e sintaxe: o conto de dois termos* (2016), como se desenvolve historicamente o conceito de forma até que ele fosse concebido da forma esquemática já denunciada por Hanslick, Adorno e Dahlhaus. Seu estudo de caso é a forma sonata, a forma que mais ocupou teóricos, analistas e críticos na Europa do Século XIX. Apesar de ser representada através de um esquema relativamente rígido, que condiciona não só o desenvolvimento temporal de temas e materiais como também em alguma medida seu conteúdo harmônico, as diversas sonatas que foram efetivamente compostas apresentam uma grande variedade, e se destacam de acordo com a maneira particularmente idiossincrática com a qual cada compositor resolve esse “problema” proposto pelo esquema. Isso leva ao crítico e analista Charles Rosen a afirmar que a sonata, em vez de ser uma estrutura, é “uma maneira de escrever, um sentimento de proporção, direção e textura” (p. 249). Essa forma de entender a sonata se aproxima muito mais do tipo de análise que Adorno propõe. Cook (2016, p. 250) sintetiza essa ideia ao afirmar que:

Vista dessa maneira, a forma não é mais algo para se ouvir (uma padronização de eventos ao longo da superfície da música), nem mesmo o processo de oscilação entre superfície e estrutura intrínseca expressada pela análise schenkeriana ou pela crítica de Rosen. Ela representa uma maneira de ouvir, ou melhor, um horizonte de expectativas dentro do qual acontece a escuta. O termo “Sonata”, escrito no cabeçalho de uma partitura ou no programa de um concerto, torna-se uma espécie de descrição do ofício: estabelece um contrato entre compositor e ouvinte. Outra forma de dizer isso é que a forma, quando totalmente internalizada na experiência musical, deixa de ser “forma” como costumeiramente utilizamos o termo e passa a ser indistinguível de gênero.

Tanto na formulação do “arquétipo composicional” de Adorno quanto nessa noção de forma mais abrangente proposta por Cook, nos deparamos com um termo problemático para a improvisação livre: o conceito de gênero musical. Aquilo que Cook chama de “horizonte de expectativas”, num determinado gênero musical,

corresponde costumeiramente ao que Derek Bailey chama de “idiomas”: convenções, fórmulas herdadas da tradição, frases típicas, algum tipo de esquema formal pré-definido – tudo aquilo que, por definição, a improvisação livre nega. Entretanto, sugerimos aqui que essa negação corresponde a um contrato bastante particular entre “compositor e ouvinte”, ou aqui entre improvisador e ouvinte. Há um horizonte de expectativas ao redor da improvisação livre, ainda que sua natureza seja diferente da de outros gêneros – e justamente esse fato seria suficiente para caracterizar a improvisação livre como um gênero musical à parte, com suas próprias particularidades. Embora a improvisação livre negue a ideia de gênero, consideramos metodologicamente viável encarar a improvisação livre *como se fosse* um gênero, tomar a improvisação livre como um “arquétipo composicional” adorniano, cujas diversas manifestações nos oferecem soluções particulares para o problema do não-idiomatismo. O fato de que, como vimos, é possível falar em um repertório “canônico” da improvisação livre, reforça essa ideia.

Uma vez estabelecida a vantagem metodológica em se considerar a improvisação livre *como se fosse* gênero e, por conseguinte, *como se tivesse* forma, para evitar confusão com as conotações usuais mais limitadas de gênero e forma, utilizaremos dois termos emprestados da disciplina da filosofia da música: *ontologia* e *morfologia*. A ontologia musical é um ramo desta disciplina que se ocupa em responder questionamentos de natureza metafísica acerca da identidade de fenômenos musicais: em outras palavras, a ontologia busca a essência dos fenômenos, a resposta para perguntas como “o que é a música”. Este ramo desenvolveu-se particularmente nos anos após a década de 1960, como uma tentativa de determinar de uma vez por todas, em termos filosóficos, quais seriam os critérios de identidade de uma obra musical (CARON, 2015, p. 9). O músico e filósofo Jean-Pierre Caron se refere a esse debate no contexto do repertório de música indeterminada da Escola de Nova Iorque, no qual a obra musical, entendida como processo em vez de “objeto temporal”, engendra performances sempre diferentes, colocando em cheque as condições tradicionais de identidade da obra. Esse repertório explicitou a necessidade de reconsideração das categorias ontológicas utilizadas até então, o que desencadeou a proliferação de trabalhos sobre o tema (Id., p. 9-10). Caron considera essa abordagem limitada, pois pode se

desvincular de uma prática artística efetiva que se deseja estudar em virtude da exacerbação de sua pureza teórica:

[...] a pergunta por condições mínimas que devem ser satisfeitas para que objetos sejam considerados obras [...] passaria ao largo da prática, exigindo um enrijecimento da noção de obra e uma purificação que está além da necessidade prática existente na atividade dos músicos. (CARON, 2013b, p. 7).

Caron sugere que o impasse ontológico da indeterminação é apenas aparente: a obra não é estritamente indeterminada, pois para que uma performance possa ser considerada “da obra”, deve seguir regras específicas (ainda que vagas). A solução proposta é “suspender a ambição de generalização própria à busca ontológica” e realizar uma abordagem morfológica:

Propomos uma investigação morfológica da obra musical, ou seja, a observação dos processos de conformação formal das obras - a compreensão das condições de identidade consideradas para cada obra em particular a partir da observação das diferenças e semelhanças captadas ao longo da história das performances de uma obra. Diferentemente da reflexão ontológica [...], a abordagem morfológica não pressupõe a existência de um conceito geral do que é uma obra musical que seja aplicável a todas as obras. (CARON, 2015, p. 8-9).

O conceito de morfologia adotado por Caron deriva do trabalho do músico e pesquisador Valério Fiel da Costa cujo livro *Morfologia da obra aberta* (2016) estabelece alguns critérios para que seja possível falar de forma em um repertório tradicionalmente (ontologicamente) considerado “sem forma”. Independentemente da natureza de determinada proposta composicional, toda regra pressupõe um desejo de *invariância*: aquilo que permanece entre uma performance e outra e que podemos utilizar de maneira a identificar diferentes performances como sendo “da mesma obra” (COSTA, V. 2016, p. 75). Diferentes propostas composicionais podem possuir diferentes margens de tolerância morfológica, sendo na performance, em última instância, que acontece o processo de conformação formal.

Pode-se perceber aqui uma articulação particularmente útil dos conceitos de arquétipo composicional ou gênero e de forma musical no contexto da música contemporânea. Poderíamos equiparar o arquétipo composicional àquilo que há de ontológico num determinado fenômeno musical. Esse arquétipo é necessariamente problemático: enquanto elemento ontológico, ele *ainda* não está instanciado na

prática, existindo como um horizonte de expectativas, aguardando ser resolvido em performance. Um critério ontológico, uma convenção de gênero ou uma proposta composicional são diferentes tipos do que Fiel da Costa chama de “estímulos” ou “disparadores”, que no momento da performance passam por uma constituição morfológica, isto é, a solução (uma dentre tantas possíveis) do problema ontológico:

Finalmente, seria possível recolher de cada experiência musical específica o seu respectivo resultado sonoro e se poderia estudar o impacto morfológico de cada “disparador” no contexto. O critério geral seria morfológico e não mais ontológico [...] e a obra poderia ocupar seu lugar conceitual justo como efeito de uma práxis performativa, admitindo o seu antigo (e típico) viés, causal, como coisa específica e necessariamente vinculada a uma determinada tradição. (COSTA, V., 2017b, p. 15-16).

Estabelecida essa base metodológica, nos deparamos com a seguinte tarefa: identificar o “problema” da improvisação livre, isto é, aquilo que há de ontológico em suas formulações típicas, e em seguida buscar vestígios deste problema nas suas conformações morfológicas, isto é, nas performances individuais de improvisação livre. É importante notar que a ordem que sugiro aqui não significa dizer que a pergunta morfológica está submetida à pergunta ontológica: este é um dos erros que Caron aponta na maior parte dos trabalhos dedicados à questão da ontologia musical. Em que pese nossa análise morfológica partir de um pressuposto ontológico, é a ontologia que deve se atualizar frente à forma, e não o contrário: o quadro ontológico de determinada prática “não é tanto formado por objetos plenamente acabados e sim [por] processos de conformação, de usos de expressões sem um limite previamente definido, de transformação e ampliação dos conceitos” (CARON, 2013b, p. 19). Dessa forma, a cada análise morfológica temos um conceito ontológico atualizado, que deriva exclusivamente da prática artística efetiva. Podemos nos referir novamente à noção de análise defendida por Adorno:

Há na verdade *duas* análises sempre necessárias; aquela que avança da parte ao Todo - isto é, da mesma forma que o ouvinte inocente não tem escolha a não ser escutar na primeira instância, queira ou não; e depois aquela que, a partir da já adquirida consciência do Todo, determina os momentos individuais. (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 182).

Faz-se necessário, então, desontologizar uma prática para que possamos entrar em contato direto, “inocente”, com o evento musical que se desenrola diante



de nós (o evento morfológico), para que então possamos novamente tecer comentários de natureza mais geral. Para isso tecerei um breve comentário sobre as maneiras que a improvisação como um todo e a improvisação livre de maneira específica têm sido definidas na academia e de que forma isso pode nos auxiliar na investigação proposta aqui.

### 3.3 Desontologizando a improvisação

Como vimos no capítulo anterior, o termo *improvisação* só adquire certa independência semântica como contrapartida à consolidação de um ideal de fidelidade à obra. Nesse contexto, a improvisação é tida como um polo oposto ao conceito de composição. Essa é o que poderíamos chamar da definição *negativa* de improvisação. Ela se encontraria, por definição, lá onde o performer toca à revelia de um ponto de referência estabelecido previamente. A divisão aqui é nítida, e seríamos capazes de, munidos da partitura da obra em questão, apontar com precisão que notas foram improvisadas por determinado intérprete durante uma performance e quais foram prescritas pelo compositor. Entretanto, com o advento da etnomusicologia e a constante utilização do termo *improvisação* para descrever todos os processos criativos de culturas diferentes que prescindem de um suporte notacional, temos uma complicação conceitual. “Improvisação” passa a se referir a princípios de criação de material musical indistinguíveis do conceito ocidental de composição. O termo passa a ter uma definição *positiva*, não mais dependente de uma oposição à ideia de composição.

Esse problema foi logo identificado pelos etnomusicólogos, que se empenharam em reavaliar o conceito de improvisação em seus trabalhos. O primeiro trabalho a tratar desse assunto é o artigo de 1974, publicado pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*. Apesar do “comparativo” no subtítulo, o ponto de referência aqui não é mais a música erudita europeia. Nettl faz um apanhado de estudos recentes sobre a música dos índios nativos americanos, da Índia, de Java, do Irã, da África Ocidental e da Iugoslávia em busca de paralelos entre processos criativos descritos na literatura como improvisatórios. Para ele, seria necessário “repensar a ideia de improvisação, ver se ela pode ser considerada um processo único, se tem integridade enquanto ideia à

parte de outras ideias relacionadas à criação musical, e se todas as coisas que hoje chamamos de improvisação são de fato a mesma coisa” (NETTL, 1974, p. 2). Escrevendo quase quatro décadas depois, Nettl é muito mais assertivo ao afirmar que “provavelmente jamais deveríamos ter começado a chamar [essas práticas] de improvisação” (NETTL, 2013, p. 2). O artigo de 1974 traz dois elementos até então pouco presentes mas que seriam centrais nos discursos posteriores sobre improvisação na academia. Em primeiro lugar, é um dos primeiros trabalhos a questionar sistematicamente a oposição entre os conceitos de improvisação e composição: ambos estariam relacionados à ideia mais ampla de criação musical. O segundo ponto de destaque do artigo de Nettl é a relação que ele estabelece entre a improvisação e aquilo que ele chama de *modelo* (NETTL 1974, p. 11). Ele parte do pressuposto de que o improvisador nunca parte “do nada,” e que sempre há algum material dado anterior à performance, a base sobre a qual o performer constrói a performance. Diferentes gêneros musicais empregariam modelos diferentes: a sequência harmônica do jazz, os modos do gamelão javanês ou os esquemas rítmicos da música clássica indiana. As regras para manipulação desse material podem ser simples como a ornamentação de melodias ou complexas como a tradição harmônica do *partimento*. A ideia de um modelo para a improvisação vai contra a definição negativa que apresentamos acima. A aprendizagem do modelo é um processo disciplinado de preparação, que pode requerer anos de treino dentro de sistemas de educação musical próprios de determinada cultura. O modelo pode ser entendido como o elo mais forte entre uma performance e uma tradição musical, uma vez que sua observância faz emergir traços estilísticos particulares e reconhecíveis a partir dos quais o sucesso da performance pode ser aferido segundo critérios de expectativa próprios de cada cultura musical.

Um dos principais pesquisadores a desenvolver essa linha de raciocínio sobre a improvisação é o músico e psicólogo Jeff Pressing. Ao analisar a literatura disponível na época sobre processos criativos e improvisação, Pressing chega à mesma conclusão em relação à polarização entre composição e improvisação:

Existe um continuum de possibilidades entre os limites hipotéticos extremos de improvisação “pura” e composição “pura”. Estes limites nunca são atingidos em performances ao vivo pois nenhum improvisador (mesmo na improvisação “livre”) pode evitar o uso de material previamente aprendido, e nenhum performer recreativo pode

evitar pequenas variações específicas de cada ocasião. (PRESSING, 1984, p. 346).

Diante disso, Pressing formaliza a ideia de modelo de Nettl no conceito que ele chama de “referente”:

Central para a improvisação é a noção do “referente”. O referente é um esquema formal subjacente ou imagem guia específico de uma determinada peça, usado pelo improvisador para facilitar a geração e edição de comportamento improvisado numa escala de tempo intermediária. A geração de comportamento numa escala de tempo rápida é determinada primordialmente por treinamento anterior e não é tão específica da peça. Se nenhum referente está presente, ou se é inventado em tempo real, falamos em improvisação “livre” ou “absoluta”. Isto é muito mais raro do que a improvisação guiada por referentes ou “relativa”. (Id., p. 346).

A improvisação livre aparece, em concordância com a distinção de Bailey entre improvisações idiomáticas e não-idiomáticas, como um caso específico distinto dos demais. A distinção parece estar na escala temporal entre aquisição e utilização do referente: os referentes numa performance livremente improvisada seriam, no máximo, estabelecidos no próprio momento da apresentação. Além disso, Pressing identifica como característica distintiva da improvisação livre a possibilidade de que o referente seja temporariamente abandonado (1984, p. 348). Comentando adiante sobre o free jazz, afirma que “normalmente não possui referente”, embora possa ter uma estrutura muito frouxa “não baseada em estruturas musicais tonais tradicionais”. A tarefa dos músicos seria, neste caso, encontrar um contexto em comum no momento da performance. “Para este fim, cada performer experiente de free jazz cria (através da prática) um repertório pessoal de gestos e procedimentos musicais utilizáveis que possam ser adaptados para caber em quase qualquer situação” (PRESSING, 1984, p. 349).

O pesquisador Clément Canonne adota Pressing como referência para definir a improvisação livre, considerando-a como o caso extremo de uma improvisação sem referente: a recusa em efetuar qualquer pré-engajamento com algum idioma ou ainda a busca consciente em desconstruir qualquer familiaridade musical para que a atenção do ouvinte não se fixe na questão do reconhecimento de estilos. Desprovidos de referências idiomáticas, não haveria regra para geração de discurso musical, resultando num “desenvolvimento formal ao mesmo tempo aberto e indeterminado” (CANONNE, 2012, p. 117-118). O principal desafio dessa música

continua sendo “a gestão *coletiva* da forma, em particular os problemas de articulação entre as diversas sequências que constituem a improvisação (organização horizontal) e de agenciamento das diferentes interações (organização vertical)” (Id., p. 121). Descobrir como os performers fazem isso na ausência de um referencial seria o principal problema da improvisação livre: “compreender como os improvisadores organizam suas tomadas de decisão musicais em tempo real, na ausência de estrutura ou de esquema abstrato pré-existente que poderiam guiar essas tomadas de decisão” (Id., p. 118).

É oportuno fazer referência à ideia adorniana do “problema” composicional, “o impossível que cada peça musical procura tornar possível”, e cujo conhecimento esclarece os momentos individuais de uma performance. A recusa consciente de qualquer tipo de referente, intrínseca à ideia de não-idiomatismo, parece ser o “problema impossível” que deve ser resolvido a cada nova performance de improvisação livre. A própria noção de não-idiomatismo torna-se o conceito (não mais esquema) abstrato pré-existente que guia tomadas de decisão estruturantes. Isso pode ser enxergado no exemplo citado por Canonne do festival *Company Weeks*, organizado por Derek Bailey, entre 1977 e 1994, no qual as apresentações consistiam em grupos formados na ocasião por músicos que, muitas vezes, não se conheciam. Essa seria uma maneira radical de garantir a inexistência de um referente compartilhado por todos os performers. Porém, com o passar dos anos, Bailey reagiu diversas vezes em momentos nos quais sentiu que a música produzida nos festivais estava se tornando muito previsível: primeiro convidando músicos que trabalhavam com conceitos de improvisação diferentes (idiomáticas, subentende-se) e, por fim, convidando músicos que improvisavam pouco ou nada. Como Canonne observa, trata-se de criar a situação mais difícil possível para observar de que forma os músicos irão se comportar para que o encontro funcione, atuando no ideal de extrema imprevisibilidade do conceito de improvisação (CANONNE, 2012, p. 119-120). Falar em improvisação “pura” equivale a preservar um lugar conceitual para a improvisação como oposto polar da composição, mesmo admitindo que são extremos de um mesmo continuum; o eixo que estrutura esse continuum é a escala temporal a partir da qual os referentes são criados e adotados – o caso-limite ideal seria o da geração instantânea e espontânea de material musical.

Em seu artigo de 1984, Pressing não deixa claro como conciliar sua afirmação de que na improvisação livre o referente é mantido a um nível mínimo com o fato de que mesmo nessas situações há um “material previamente aprendido” ou um “repertório pessoal de gestos e procedimentos musicais” que informa o comportamento improvisado dos performers. Em um artigo de 1998, ele esclarece o assunto ao introduzir o conceito de *base de conhecimento* (knowledge base) como uma das ferramentas para fluência improvisatória. A base de conhecimento inclui “materiais e trechos musicais, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de solução de problemas, estruturas e esquemas de memória hierárquica, programas motores generalizados e mais” (PRESSING, 1998, p. 53). Aplicando o trabalho de Pressing para o caso da improvisação livre, Rogério Costa e Stéphan Schaub consideram que, mesmo num caso extremo de improvisação, ainda seríamos capazes de encontrar um referente e uma base de conhecimento servindo como guias para os músicos. O mínimo referente possível (no sentido de algo que é compartilhado entre os músicos) seria o passado da performance enquanto ela se desenrola, e a base de conhecimento seria toda a história musical de cada performer (COSTA; SCHAUB, 2013, p. 5). Podemos considerar esse como um caso ontológico limite, irrealizável na prática porém em direção ao qual ela se lança.

Podemos encontrar resquícios dessa ideia na fala de alguns improvisadores que fazem parte do repertório canônico: Cardew afirma que embora “a música de AMM supostamente admita todos os sons, seus membros têm preferências marcadas” (CARDEW, 1971, p. 4). Frederic Rzewski, também da primeira geração de improvisadores, faz uma afirmação mais contundente, embora retórica: “a improvisação é um experimento controlado com um número limitado de possibilidades desconhecidas. Sempre há regras e uma estrutura. Não existe improvisação 'livre'” (RZEWSKI, 2006, p. 494). Essas declarações sugerem um certo nível de determinação em funcionamento, um ideal estético guiando as decisões individuais. Podemos falar, então, de referentes e bases de conhecimento sem ameaçar a definição de improvisação livre de Bailey, que já prevê que “suas características [...] são estabelecidas apenas pela identidade sônico-musical da pessoa ou pessoas que a tocam”. O músico e pesquisador Michael Bullock propõe

uma inflexão sutil ao conceito de Bailey para que ele possa abarcar essas noções, sugerindo no lugar de uma música *não-idiomática* uma música *auto-idiomática*:

Em vez de se remeter a um repertório escrito ou memorizado de peças discretas, um improvisador auto-idiomático desenvolve um vocabulário de sons, ritmos e figuras às quais se remete. Este vocabulário pode ser enormemente flexível e, para a maior parte dos praticantes, em constante evolução, embora muitas vezes um grupo central de atributos e preferências - como escolha e preparação de instrumentos, ou como reagir às ações musicais de colaboradores - permanece constante. [...] O vocabulário de um praticante toma o lugar de um repertório padronizado; a natureza de seus sons e a experiência do praticante em explorar esses sons impacta sua maneira de construir estruturas musicais. (BULLOCK, 2010, p. 142).

Nas palavras de Bullock, é uma tentativa de “acoplar uma alça a um assunto escorregadio” para torná-lo mais palpável. Se o problema teórico engendrado pelo ideal da improvisação livre parece oferecer uma impossibilidade para a análise, a ação concreta do indivíduo nos dá o alívio temporário de um objeto para onde direcionar nosso foco de investigação. Se a improvisação livre nos nega uma ontologia abrangente que inclua todos os casos, a morfologia de casos individuais nos revela partes desse todo incomensurável. Isso não significa subestimar o poder prático de um ideal como o de não-idiomatismo para a produção de performances singulares. Analisar casos concretos nos permite verificar as soluções individuais encontradas pelos performers para lidar com a rejeição axiomática de um critério de coesão idiomático. Uma análise musical capaz de abarcar o fenômeno complexo da improvisação livre deve ser capaz de entender a força de um conceito como o de não-idiomatismo enquanto princípio estruturante propositivo, ainda que derivado de uma negação conceitual. Procedendo dessa forma, suspendemos a questão ontológica sobre “o que é improvisação” para proceder a uma análise morfológica que seja capaz, no final, de responder a essa pergunta de forma localizada em seus próprios termos. Desontologizamos a improvisação no sentido de que admitimos que considerá-la ou como um conceito oposto ou como complementar à composição serve a propósitos diferentes, e que a resposta virá finalmente do processo de conformação morfológica mediada pela atividade criativa de um performer, isto é, a *solução do problema* da improvisação livre manifestando-se em sua forma sonora.

#### 4 "IDIOMAS E IDIOTAS": UMA ANÁLISE CRÍTICA

A partir do exame historiográfico dos conceitos mobilizados pela prática da improvisação livre e da variedade de seus desenvolvimentos estilísticos, podemos entender melhor os fenômenos que se associam a essa prática num contexto mais abrangente. Com isso, pretendo aqui realizar uma análise de uma performance que poderíamos considerar canônica no contexto transatlântico ao qual nos referimos anteriormente. Trata-se de uma performance que ocorreu no festival NPAI, na cidade de Niort, na França, em 2 de agosto de 2008, da qual participaram os músicos Jean-Luc Guionnet (França), Seijiro Murayama (Japão), Mattin (País Basco), acompanhados do filósofo britânico Ray Brassier tocando guitarra. A performance foi lançada dois anos depois com o nome *Idioms and Idiots* pelo selo W.M.O/r, gerido por Mattin, acompanhado de um texto que discorre sobre os conceitos e ideias que guiaram a preparação da apresentação (BRASSIER; GUIONNET; MURAYAMA; MATTIN, 2010). Essa performance é particularmente adequada para os nossos propósitos uma vez que, além do registro fonográfico, o documento escrito pelos performers nos oferece informações relevantes sobre o processo criativo desses artistas, e podemos tirar conclusões sobre as maneiras segundo as quais um conceito como o de não-idiomatismo pode ser utilizado de forma propositiva e estruturante apesar de sua conotação aparentemente negativa.

Iniciaremos analisando a maneira como os conceitos são abordados no texto, nos remetendo ocasionalmente a outros textos escritos por Brassier onde ele trata de temas relacionados, além de falas dos músicos envolvidos a respeito de suas práticas. Isso servirá, em primeiro lugar, para estabelecer o “conceito abstrato pré-existente que guia tomadas de decisão estruturantes”, ou seja, algo que pode funcionar como *referente* da performance improvisada que ocorreu; em segundo lugar, para termos alguma noção das *bases de conhecimento* que esses performers colocaram em curso. Depois disso, buscaremos identificar, no registro fonográfico da apresentação, se há traços morfológicos audíveis capazes de serem remetidos aos princípios estruturantes encontrados. Nesta análise, operaremos entre os níveis da concepção e da realização buscando compreender as nuances do processo criativo,

ou como a partir de um estímulo músicos são capazes de provocar determinado efeito morfológico.

#### 4.1 Uma ontologia do não-idiomatismo

Considero que a performance registrada no disco *Idioms and Idiots* seja exemplar do que chamamos no capítulo anterior de um repertório canônico de improvisação livre transatlântica. Os músicos envolvidos, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama e Mattin, embora não pertençam à “primeira geração” de improvisadores (os três iniciaram suas carreiras musicais ao longo das décadas de 1980 e de 1990), costumam transitar nos meios que trabalham com esse tipo de música: festivais internacionais, casas de show e selos dedicados à produção, fruição e disseminação de música contemporânea em geral, e todos consideram a improvisação uma parte importante de seus trabalhos. No caso particular dessa performance, a ligação com o cânone da improvisação livre fica ainda mais evidente diante do livreto que acompanha o fonograma e ao próprio título escolhido, que faz referência à definição de idioma utilizada por Derek Bailey, cuja noção de não-idiomatismo é discutida em detalhe ao longo do texto. O texto é creditado a todos os que participaram da performance, porém boa parte de seu teor se deve à contribuição do filósofo britânico Ray Brassier. A presença dele no quarteto, aparentemente inusitada, uma vez que Brassier jamais havia subido no palco como músico, é também uma decisão fortemente inspirada pelos conceitos típicos da improvisação livre, similar à decisão de Bailey anos antes de convidar não-improvisadores para seu festival de improvisação – embora mais radical, por se tratar de um não-músico.<sup>14</sup>

O conceito de não-idiomatismo de Bailey é destacado no livreto e é definido com riqueza de detalhes. A negação do idioma é descrita em termos de uma ignorância proposital: a música não-idiomática “é informada pelo conhecimento de música e músicas, mas adiciona uma camada de não-conhecimento que permitiria à música ser tomada ‘em-Um’” (BRASSIER et al., 2010, p. 18). O não-idiomatismo não é concebido como uma espécie de “super-gênero”, englobando do alto uma

---

<sup>14</sup> Embora radical, essa decisão tem precedentes: a *Scratch Orchestra*, de Cornelius Cardew, e o grupo Musica Elettronica Viva eram conhecidos por incluírem não-músicos, membros da plateia e transeuntes na construção de suas performances, entre as décadas de 1960 e 1970. (BEAL, 2009, p. 110).



totalidade incomensurável de práticas, mas como uma espécie de “pré-técnica”, uma instância imanente comum às várias práticas musicais, das quais as várias técnicas musicais existentes não passam de instâncias particulares e, por isso mesmo, restritas: a “prisão” do idiomatismo. Mergulhando “abaixo” desse nível de representação, o não-idiomatismo rejeita as abstrações do conhecimento em favor de um imediatismo transcendente da prática:

NÃO- é uma camada adicionada às mil camadas, mas uma concebida a partir da vantagem de uma prática “visão em Um”: é a milésima-*primeira* camada. Esta é uma nova camada que é uma função do conhecimento não-conhecido: a imanência da prática como uma adição que é também uma subtração; um mais que também é menos. Enquanto pensarmos que saber sempre já implica um poder de conhecimento e que conhecimento é uma regressão naqueles poderes que nos trazem de volta hipoteticamente ao mero saber, sem saber que se sabe - então continuaremos a insistir que não é possível simplesmente saber (=sabendo) - porém é precisamente a essa condição que acedemos através do NÃO-. (BRASSIER et al., 2010, p. 21).

O não-idiomatismo equivale então a uma espécie de distanciamento em relação à pretensão de conhecimento. O improvisador não-idiomático é postulado como um *idiota*: “o estrangeiro é aquele que tem ‘outro’ idioma, enquanto o idiota é alguém que não tem idioma ou tem um muito idiossincrático: se o idiota tem um idioma, esse idioma será usado apenas por ele/ela” (Id., p. 32). É nesse estranhamento estratégico em relação a idiomas estabelecidos que podemos situar a “liberdade” da improvisação: não uma liberdade para escolher qualquer idioma indiscriminadamente, mas uma liberdade mais radical *em relação* a qualquer idioma. Em um texto de 2013, intitulado *Unfree Improvisation/Compulsive Freedom*, Brassier elabora esse ponto esclarecendo que a liberdade da improvisação livre não deve ser confundida com um ato voluntário praticado por um sujeito: para ele, essa forma de encarar a liberdade requer que nem o sujeito nem seu ato sejam determinados por causas antecedentes, pressupondo um eu-soberano que determina sua própria vontade através de um ato livre que surge “do nada”. Brassier considera essa visão no mínimo duvidosa – nossa própria constituição enquanto corpos biológicos impõe limites a essa ideia –, e propõe em vez disso que a liberdade seja definida não como um atributo do sujeito, mas do ato determinando a si mesmo. Para isso, lança mão de duas formas complementares de comportamento: um comportamento governado

por regras (cultural, convencionado) que deriva de um comportamento governado por padrões (biológico, instintivo). A liberdade, se entendida como ato voluntário de um sujeito, equivaleria a uma “tirania do instinto”. O eu instintivo precisa ser suplantado pela regra do sujeito: o imediatismo do não-idiomático equivale a uma regressão na qual reconhecemos que a regra é uma regra, assim deixamos de encará-la como mero impulso mecânico, mas como compulsão para ação. Reconhecendo o caráter meramente contingencial de uma regra, deixamos que ela aja sobre nós, desvencilhando-nos da obrigatoriedade de agir por instinto: a autonomia vem, então, de um ato não-livre (*unfree*). Em outras palavras, a improvisação não-idiomática deriva da consciência de nosso estado animalesco (pré-humano):

Se eu simplesmente sei, estou em “pura presença” (animalidade); se eu sei que eu sei, estou na representação (dupla camada/idioma). O humano supostamente deve ser *sapiens sapiens*, o animal que *sabe que sabe*; isso significa que seres humanos não podem jamais sair da representação; em outras palavras, que “nós” jamais seremos capazes de pintar ou tocar como pássaros porque estaremos sempre atados por nossas construções e contextos culturais. Mas adicionar uma camada às duas camadas anteriores (eu sei que eu sei que eu sei), especialmente se essa camada for denominada de *não-alguma-coisa* (conhecimento), pode significar uma tentativa de voltar artificialmente à primeira camada: o não-idiomático seria o (longo e subjetivo) processo de construção de um “pássaro artificial”. (BRASSIER et al., 2010, p. 20).

Brassier consegue, dessa forma, aprofundar o significado do não-idiomatismo de Bailey, mantendo sua integridade ao explicar seu funcionamento sem reduzi-lo a um conjunto de sonoridades típicas ou qualquer alusão a uma estética determinada, ao mesmo tempo em que pode tornar-se uma atitude performática ou princípio para ação. Seus textos alcançam dois objetivos principais: distanciar a improvisação livre de definições simplistas do tipo “tocar qualquer coisa” (a referida tirania do instinto) e proteger o conceito de não-idiomatismo de objeções do tipo “toda música é, afinal, idiomática”, respondendo que o que importa é que “a música pode tender ao não-idiomático”:

Dizer que “a música pode tender ao não-idiomático” não significa afirmar que um músico pode operar à parte de qualquer imitação ou influência; é meramente apontar que é possível que haja música independentemente de qualquer jogo sobre essas relações; ou que a música em si oferece um veículo poderoso a partir do qual se pode atingir um ponto de vista crítico sobre o que se poderia chamar de

prisão-domiciliar da imitação auto-referente. (BRASSIER et al., 2010, p. 25).

Dessa forma, o não-idiomatismo é colocado como um ideal performático a ser buscado em apresentações de improvisação livre, um pressuposto ontológico da prática. O não-idiomatismo não é um dado, mas algo que deve ser construído novamente a cada performance. A artificialidade do retorno à “primeira camada” de conhecimento é um atestado da impossibilidade da plena realização do ideal da improvisação livre. A desenvoltura de Brassier, enquanto filósofo, resulta numa descrição instigante, embora tecnicamente densa, dos pressupostos conceituais da improvisação livre. Sua própria condição enquanto participante “idiota” em relação à prática musical no concerto de Niort é um elemento contextual poderoso para ilustrar seus argumentos. Entretanto, por causa da densidade filosófica de *Idioms and Idiots*, é fácil perder de vista que o texto se refere a essa performance específica. De um ponto de vista musicológico, o texto é interessante não apenas pela sua parte teórica, mas pelo que nos revela sobre como esses ideais foram transformados em material sonoro pelo grupo durante a performance. Brassier desencoraja esse tipo de investigação em seu texto, alertando que a “tendência em abstrair a dimensão sônica ou auditiva da performance a partir de seu envelope não-estético” corre o risco de fazer a improvisação livre “degenerar em um esteticismo da técnica no qual a habilidade exibida por um virtuoso da improvisação livre é fetichizada assim como a do virtuoso idiomático” (BRASSIER et al., 2010, p. 19). Entretanto me darei o benefício momentâneo de subverter esse predicado em nome de um contato direto com a performance em questão.

#### **4.2 Uma morfologia da improvisação livre**

O livreto de *Idioms and Idiots*, além das reflexões conceituais, traz uma série de indicações que revelam decisões concretas tomadas pelos performers para garantir algum tipo de correlação entre o resultado sonoro e as ideias contidas no texto. A primeira delas diz respeito à natureza da participação de Ray Brassier, uma vez que ele é o “filósofo do grupo” e nunca havia se apresentado num contexto musical. Uma decisão inicialmente considerada, porém imediatamente descartada, seria que ele participasse comentando em termos teóricos a performance à medida

que ela se desenrola. Essa opção foi descartada em virtude da carga semântica inevitável das palavras, que entrariam em conflito com o nível “sub-conceitual” do conteúdo da música. Encapsular os eventos em conceitos simbólicos iria no caminho oposto do imediatismo transcendente buscado pelo não-idiomatismo. Dessa forma, temos uma primeira decisão estética contundente: a *ausência de palavras* (BRASSIER et al., 2010, p. 4).

A segunda decisão deriva da solução para a primeira: o único instrumento com o qual Brassier já tinha tido qualquer tipo de contato era a guitarra elétrica, tendo aprendido alguns rudimentos na época da escola. Porém a escolha apresenta seus próprios problemas que dizem respeito à expectativa causada na plateia ao ver o instrumento no palco:

Por um lado, o instrumento traz consigo uma verdadeira hoste de associações com o idioma do rock - associações que concordamos que é melhor evitar. Por outro lado, o uso da guitarra elétrica na improvisação livre está associada com instrumentistas renomados como Derek Bailey ou [Keiji] Haino, cujos estilos particulares podem ser caricaturados através de incompetência em vez de planejamento. A inabilidade corre o risco de resultar em uma imitação inepta de “improvisação livre”. (BRASSIER et al., 2010, p. 5).

Curiosamente, o texto não menciona como esse impasse foi resolvido, talvez pela reticência em apontar diretamente soluções estéticas. Entretanto a dupla negação – tanto do idiomatismo do rock quanto da imitação de uma improvisação livre caricata – certamente foram instruções valiosas para que Brassier pudesse se integrar ao grupo. A gravação nos permite buscar inferir algumas das soluções encontradas. A guitarra parece ter sido tocada de forma percussiva, boa parte do tempo com as cordas abafadas; dessa forma, raras vezes é possível ouvir o som de cordas com alturas definidas, que seria a maneira principal de discernir o som da guitarra em relação aos outros sons produzidos. Nas raras vezes em que se escutam as cordas, percebe-se que a guitarra está desafinada, o que reforça a determinação em evitar associações idiomáticas – no caso, em relação à sonoridade típica do instrumento. Em nenhum momento, porém, essas notas são seguidas de outras por grau conjunto ou em algum tipo de sequência melódica, o que sugere que Brassier não utiliza o braço da guitarra da maneira convencional, pressionando e soltando as cordas na altura dos trastes para produzir notas de alturas diversas. Isso reforça a hipótese de o instrumento ter sido tocado de forma percussiva,

possivelmente em cima de uma superfície em vez da postura convencional com a guitarra no colo.

Além da menção rápida a Bailey e Haino, há outra referência a uma suposta normatividade da improvisação livre que guia uma decisão estética no que diz respeito à interação entre os performers:

[Trata-se de] exacerbar o desafio inerente ao ideal de “improvisação livre” ao ponto em que é a própria natureza da situação de concerto que está em jogo na performance. Tocar um *plinc-plonc* não é suficiente [*Plinky-plonking is not enough*]. O modo plinc-plonc de reagir uns aos outros na improvisação se foi há muito tempo; nosso objetivo é tentar problematizar o que “reagir uns aos outros” pode significar explorando diferentes maneiras de quase *não-reagir* como forma de reagir. Mas o objetivo não é colocar uma “não-reação” no lugar de uma “reação”; é buscar um modo de reação ou não-reação que se sobreponha a qualquer tipo latente ou “escondido” de imitação; precisamente o tipo de imitação que não se revela *como* imitação. (BRASSIER et al., 2010, p. 10).

O objetivo desta observação parece ser o de evitar qualquer tipo de relação perceptivelmente *causal* entre os elementos musicais. O método, chamado pejorativamente no texto de *plinc-plonc*, procura criar coesão numa performance de improvisação livre através de relações de causa e efeito entre os músicos.<sup>15</sup> A observação de que esse método “se foi há muito tempo” sugere que há casos em que essa é uma maneira usual (supostamente datada) de proceder e também que há casos (supostamente contemporâneos) nos quais o método é descartado como um todo. Existe aí uma crítica sutil ao que se poderia chamar de uma “idiomatização” da improvisação livre ou uma cristalização de elementos estéticos que se tornaram canônicos: a mesma sensação de previsibilidade que Bailey sentiu ao longo da produção das *Company Weeks*. Mattin comenta abertamente sobre esse assunto numa entrevista concedida em 2010:

Eu estou apenas tentando tomar a palavra “improvisação” literalmente, [...] quero dizer em termos de algo imprevisível ou inesperado [...]. Mas veja as pessoas mais associadas à música improvisada, os verdadeiros improvisadores. Eles estão fazendo as coisas mais esperadas. Então eu certamente também não quero ser considerado um “verdadeiro” improvisador. Sou muito crítico quanto ao uso da palavra “livre”. Quero questionar o que a palavra “livre” é. Se estou fazendo algo, não quero tomar isso como dado, quero

<sup>15</sup> O pesquisador e músico César Villavicencio (2008) explora em sua tese de doutorado as potencialidades do que ele denomina um modelo retórico de improvisação livre, baseado em *intencionalidades* (nem sempre explícitas ou conscientes) entre os performers.

questioná-lo. OK, quão livre posso ser apenas explorando as limitações de qualquer que seja o contexto onde se está e vendo o que é permitido, e se não for, por que não é? (KEENAN, 2010, p. 30).

Para os performers em *Idioms and Idiots*, escapar à previsibilidade da improvisação livre envolveu distanciar-se da forma “causa e efeito” ou “pergunta e resposta” típica de algumas improvisações. Na performance em questão, esse princípio se reflete em uma textura em que os elementos musicais aparecem entrecortados e atravessados, sem haver relação causal aparente entre eles. Isso é particularmente perceptível nos dez primeiros minutos da segunda parte do concerto: o primeiro evento é um grito extremamente agudo e distorcido eletronicamente acompanhado de sons eletrônicos muito altos, que dura sete segundos e some abruptamente, deixando um silêncio quase absoluto. O silêncio domina os cinco minutos seguintes, que são pontuados apenas por esporádicos sons vocais distorcidos em volume baixo, algum som de estática e um som sutil de microfone sendo manipulado. Aos cinco minutos, um novo grito lancinante semelhante ao primeiro emerge abruptamente do silêncio, apenas para sumir novamente depois de poucos segundos. Os cinco minutos seguintes procedem de maneira semelhante aos primeiros cinco, com um silêncio quase absoluto entrecortado por eventuais sons sutis, como se o grito não tivesse existido. Um terceiro grito, mais prolongado e violento, pontua a marca dos dez minutos. Embora os gritos sejam um acontecimento marcante, eles não têm nenhuma consequência no comportamento dos outros performers, assemelhando-se a um elemento contrastante justaposto a uma textura essencialmente estática.

Esse ponto é particularmente relevante, pois é, de certa forma, um “guia de conduta” para o desenrolar da performance, ao mesmo tempo em que representa uma decisão consciente de ruptura com um elemento que é percebido pelos performers como um engessamento normativo da improvisação livre, que tenderia a uma idiomatização dessa música. Numa entrevista concedida em 2017, Jean-Luc Guionnet é questionado sobre sua opinião em relação às regras estabelecidas por John Stevens para tocar em seu grupo *Spontaneous Music Ensemble*, um dos pioneiros na improvisação livre europeia: 1) se você não consegue ouvir outro músico, você está tocando alto demais, e 2) se a música que você está produzindo não se relaciona regularmente com o que você escuta os outros criarem, por que

estar no grupo? A resposta de Guionnet é sucinta e reflete, com quase dez anos de distância, a postura do grupo de *Idioms and Idiots*: “Tocar muito alto ou muito baixo não significa nada para mim. Música, palco, improvisação e grupos não precisam repetir a suposta polidez da vida cotidiana – podem, mas não precisam” (FISCHER; CORY, 2017, p. 2). Insinua-se mais uma vez que a busca por uma coesão na improvisação no nível da comunicação entre os músicos na hora da performance seria algo como um traço estilístico que, como tal, deveria ser deixado de lado.

Outra solução encontrada para resolver o problema da interação entre os músicos foi a de impor limitações arbitrárias para essa interação: os 45 minutos da performance foram previamente subdivididos em três seções de 15 minutos, e cada um dos participantes poderia tocar em uma ou duas, mas nunca nas três seções (BRASSIER et al., 2010, p. 11). A decisão é curiosa no contexto da improvisação livre se tomarmos literalmente a afirmação de Cardew de que nessa música “não há limites formais”: temos não apenas uma estruturação formal bem definida como também a limitação drástica de deixar de tocar completamente durante pelo menos uma das seções. Essa decisão resultou em uma textura geral bastante esparsa e repleta de silêncios: segundo o texto, na segunda seção um dos músicos tocou sozinho (Id., p. 12). Temos aí uma negação veemente do modo “comunicativo” (plinc-plonc) de interação entre os músicos.

Por fim, há indicações mais subjetivas que fornecem uma visão geral da sensação que os performers procuraram estabelecer: “tornar a atmosfera o mais ‘densa’ possível” (BRASSIER et al., 2010, p. 11) e causar uma sensação de “violência fria ou clínica” (Id., p. 12). Embora, como o próprio texto aponte, a noção de “violência” tenha suas próprias conotações que poderíamos chamar de idiomáticas (“gestos chocantes [como] dissonância, volume, ruído; ameaças teatrais e imprecizações”), o grupo procurou não tomá-las literalmente. Embora também façam recurso a esses elementos ocasionalmente, não é aí que a violência é situada, mas numa postura de forçar-se “para fora de qualquer zona de conforto reconhecível ao conter exposições tanto de artesanato improvisatório quanto de técnica musical” (Id., p. 13). De uma certa forma, isso resume a atitude geral da performance. Com períodos longos de silêncio quase absoluto, gestos abruptos lancinantes produzidos pela voz com efeitos eletrônicos e texturas em sua maior parte esparsas, sutis

porém ruidosas, a continuidade musical da performance é imprevisível. O desconforto causado pelos ataques abruptos é amplificado pela estaticidade da performance como um todo, que evita qualquer impressão de desenvolvimento. A textura rarefeita privilegia os elementos individuais, que embora sejam poucos, pequenas diferenças de timbre e amplitude saltam à percepção por estarem praticamente isolados no contexto.

### 4.3 Considerações finais

Em *Idioms and Idiots*, temos um exemplo claro de como um conceito particularmente abstrato como o de não-idiomatismo pode ser utilizado como princípio estruturante para construção de uma performance. Um princípio estruturante difere de um princípio normativo no sentido de que não há regras estritas que precisam ser seguidas à risca, como o próprio texto assume em relação à decisão de não tocar durante seções inteiras da performance: “é claro que por uma razão ou outra nós quebramos as regras” (BRASSIER et al., 2010, p. 11). Porém havia um *efeito* específico que se buscava realizar a partir desses princípios. Os princípios da improvisação livre não funcionam por si sós e requerem a ação consciente de performers disciplinados com um objetivo claro em mente. Por esse motivo, os princípios e pressupostos da improvisação livre de fato não podem ser generalizados ontologicamente de uma forma que contemple todos os casos, pois dependem da ação individual e localizada desses performers. Por isso mesmo, um estudo que priorize esses processos criativos deve ser capaz de entender seu funcionamento em diálogo com os conceitos, nunca de forma vertical.

Adorno afirma que uma análise que se depare com uma “inconsistência técnica” na estrutura de uma obra em relação ao seu conteúdo de verdade, isso seria demonstração da “inverdade” dessa obra (ADORNO; PADDISON, 1982, p. 177). Sustentar essa posição requer a crença na pureza de categorias ontológicas que determinam verticalmente suas manifestações efetivas. Entretanto postulamos nesse trabalho que o conceito, ou categoria ontológica, está em constante processo de conformação, eternamente “por fazer”, atualizando-se e modificando-se de acordo com a prática. Em seu estudo histórico e etnográfico da música experimental



das décadas de 1960 e 1970, o musicólogo Benjamin Piekut se baseia no trabalho do sociólogo Bruno Latour para analisar e interpretar os dados levantados por sua pesquisa, e afirma:

O experimentalismo, como qualquer entidade músico-histórica, foi uma série caótica de encontros e performances, foi feito e refeito em atos específicos de tradução (a transformação de diferenças em equivalências), e esses atos nunca foram controlados centralmente. Parafraseando Bruno Latour, poderíamos dizer que “música experimental” não existe, mas é “o nome que foi associado a determinados setores de determinadas redes, associações que são tão esparsas e frágeis que teriam fugido por completo a nossa atenção se tudo não tivesse sido atribuído a elas”. A tarefa de pesquisadores da música é [...] relatar o formato dessa rede em um dado momento da história, em vez de lançar avaliações sobre se aquele ou aquela artista (ou prática musical, como a improvisação) pertencem a uma conversa sobre experimentalismo “propriamente dito”. (PIEKUT, 2014, p. 771).

O experimentalismo, segundo Piekut, não existe como representação de um “ethos” ou “espírito” experimental, mas como atos sucessivos de performatividade nos quais o conceito de experimentalismo é continuamente instanciado e renovado. Segundo ele, “uma explicação de experimentalismo que já assume a categoria que ela pretende explicar já é falha no seu começo” (PIEKUT, 2011, p. 7). O estudo da improvisação livre, enquanto prática musical também ligada ao que poderíamos chamar de um experimentalismo internacional, deve seguir esse mesmo raciocínio e nunca dar por acabado um conceito que precisa ser instanciado na prática para que possa ter efeito. Nos remetemos à observação de Scott Currie sobre a performance “problemática” de Namtchylak no Festival de Guelph, que mostra que deve haver um engajamento ativo dos performers com os pressupostos ontológicos de uma prática para que esses pressupostos possam ter qualquer validade. O propósito de Currie ao destacar justamente essa performance não foi demonstrar a falsidade dos pressupostos da improvisação livre como plataforma de colaboração inter e transcultural, mas, como ele afirma:

[Reconhecer] que modos colaborativos de improvisação intercultural não simplesmente “promovem uma troca dinâmica de formas culturais, e [...] encorajam novas formas socialmente responsivas de construção de comunidades através de fronteiras nacionais, culturais e artísticas”, mas também *performam a promulgação desses objetivos utópicos*, epitomizando o ideal de improvisação baseado na prática afrológica transatlântica. (CURRIE, 2016, p. 4).

Boa parte das questões sobre improvisação são essencialmente metafísicas – se a improvisação livre é ou não um gênero, se possui ou não características idiomáticas, se é capaz ou não de integrar músicos e não-músicos de diferentes culturas, se é ou não uma alternativa viável a métodos capitalistas de produção e distribuição de bens artísticos – e justamente por isso parecem pressupor a categoria ontológica que buscam explicar. É nesse sentido que entendemos o apelo de Caron e Fiel da Costa em suspender momentaneamente as especulações ontológicas e buscar informações diretamente na prática, ou nas redes de relações que os indivíduos – artistas, público, produtores, pesquisadores, jornalistas – constroem entre si. Considero esse um passo metodológico essencial em direção a uma musicologia mais humana, engajada e real.

## **5 CONCLUSÃO: CAMINHOS DE PESQUISA EM IMPROVISAÇÃO**

A análise realizada no capítulo anterior não pretende ser um modelo para seguir à risca. Em primeiro lugar, porque o método utilizado foi consequência do caso específico da performance considerada: diversas vezes não temos acesso tão fácil e tão detalhado a respeito dos pormenores da realização de uma proposta a partir de seus pressupostos conceituais. Outros objetos de pesquisa oferecerão mais ou menos informações, ou informações de natureza diferente que permitam a construção de outras formas de conhecimento. Relembremos a observação de Kofi Agawu de que é fácil esquecer “que há tipos diferentes de conhecimento musical, que são constituídos através de uma variedade complexa de formas” (AGAWU, 1997, p. 298). Uma das forças da musicologia enquanto área de conhecimento é a diversidade de métodos de pesquisa desenvolvidos ao longo de sua história e a igualmente diversa variedade de conhecimento que se pode obter inclusive partindo de um mesmo objeto de estudo. Agawu afirma, ainda, que a análise não é uma disciplina cumulativa: seus resultados não correspondem a verdades epistemológicas e nem há uma quantidade exaurível de significado que possa ser extraído de determinada obra musical e, por isso, “não deveríamos esperar de uma análise que ela acrescente a algum corpo existente de conhecimento positivo” (AGAWU, 2004, p. 274). Cada nova metodologia ou ferramenta analítica corresponde a uma nova pergunta, e levá-la a cabo nos fornece uma resposta a essa pergunta.

É oportuno aqui apontar a diferença primordial entre pesquisa sobre música e a prática musical propriamente dita. Na produção e na fruição de determinado fenômeno social no qual a música desempenhe uma função importante, há sempre um elemento subjetivo que escapa à possibilidade de análise e que pode ser mistificado de alguma maneira. Nem tudo está explícito para todos os envolvidos nessa atividade e, comumente, o performer assume a responsabilidade de fazer o encantamento acontecer. É comum que um performer seja elogiado pelo público por sua capacidade de fazer algo complexo parecer simples ou que seja reconhecido por seus pares pela capacidade de transformar um conceito simples em uma apresentação complexa. Há sempre um “desequilíbrio de informações” em jogo que

permite que uma performance possa ser compreendida de diversas formas por espectadores diferentes: do leigo, que se impressiona ao assistir algo que não sabe como é feito, ao especialista, que admira a maneira como um colega realiza seu trabalho. A pesquisa, entretanto, deve procurar assumir um lugar à parte nesse contexto: entender cientificamente o funcionamento de determinado fenômeno é diferente de fruí-lo enquanto espectador ou de realizá-lo enquanto artista. A árdua tarefa da pesquisa envolve enxergar todos esses elementos de forma abrangente e transversal, procurando entender quais são os elementos que o performer tem ao seu dispor, como ele os arranja e de que forma o público pode ser impactado. Essa foi uma das principais preocupações levadas em conta aqui: retomando o que afirmamos na introdução, este trabalho não é apenas sobre a improvisação livre, mas também sobre as maneiras acadêmicas de tratar o assunto, suas limitações e vantagens.

Como vimos, pela própria natureza da trajetória da palavra *improvisação*, faz-se extremamente necessário refletir sobre a problematização do termo proposta por Nettl, em 1974, e suas consequências. A definição *positiva* de improvisação defendida por segmentos do meio da música contemporânea durante a década de 1960 suplantou a definição *negativa* comumente associada à palavra desde meados do Século XIX sem que houvesse uma reflexão minuciosa a respeito das contradições resultantes. Isso alimentou, no senso comum, uma visão mistificada da improvisação como uma música onde não há regras, que surge espontaneamente “do nada” e onde tudo é permitido. Mesmo os proponentes mais radicais da ideia de liberdade na improvisação tenderão a discordar da premissa de que esse tipo de música possa ser descrita como um vale-tudo. Os estudos sobre improvisação na área da etnomusicologia avançaram consideravelmente nessa reflexão com o reconhecimento consolidado por Bruno Nettl de que uma diversidade de práticas musicais, indiscriminadamente chamadas de improvisatórias pela falta de suporte notacional escrito, na verdade consistiam em casos muito particulares de relações estabelecidas entre performers e um modelo. A ideia de que toda improvisação pode ser remetida a um modelo é expandida por Jeff Pressing através de seus conceitos de referente e base de conhecimento. Independentemente do “grau” de liberdade assumido por determinada proposta performática, definível como uma suspensão

temporária da relação com o referente, este sempre pode ser invocado como ponto de referência. Rogério Costa e Stéphan Schaub trilham esse caminho ao expandir os conceitos de referente e base de conhecimento para o estudo da improvisação livre, procurando identificar qual seria a condição mínima possível para que possa ocorrer improvisação.

O uso acadêmico dos conceitos de referente e base de conhecimento possibilitou grande parte do distanciamento necessário para a pesquisa em músicas improvisadas: a oportuna (ainda que incompleta ou temporária) “desmistificação” da ideia de uma música que surge “do nada”. Temos aí uma ferramenta analítica, ou seja, uma pergunta a ser feita que esclarece algo do funcionamento desse fenômeno: o que motiva um performer que toca esse tipo de música, que referências pode ter, quais os pressupostos e experiências que são levados para o palco. Neste trabalho, procuramos nos indagar a respeito da etapa seguinte: de que forma esses pressupostos são trabalhados pelos performers para se tornarem som. As respostas para essa questão tocam em assuntos como planejamento da performance (no caso de *Idioms and Idiots*, a divisão da performance em seções), técnica instrumental (a maneira encontrada por Ray Brassier para tocar guitarra), efeitos que se desejam causar no público (atmosfera “densa”, sensação de “violência clínica”) e assim por diante. Temos uma série de estímulos que, através da ação consciente do performer, se transformam em efeitos. Referentes e bases de conhecimento entram na categoria dos estímulos, enquanto o efeito se concretiza em performance, na forma musical que emerge dessa ação. O conceito de forma entra em jogo como outra ferramenta analítica que nos traz respostas sobre o processo artístico criativo de um performer.

Essa ferramenta pode possibilitar novos caminhos para o estudo de músicas improvisadas. Tradicionalmente distantes, a aproximação do conceito de forma ao de improvisação permite um estudo mais minucioso, atento e detalhado da diversidade de soluções encontradas por performers ao redor do mundo. Isso possibilita que se tracem perfis de comunidades próximas de praticantes, que se identifiquem e estabeleçam relações entre manifestações aparentemente distantes ou que se notem procedimentos mais ou menos típicos, mais ou menos idiossincráticos. Esse é o ponto de fuga conceitual que consideramos ser necessário

para a construção de novas narrativas que escapem a definições metafísicas estabelecidas, que deixa que os fenômenos falem por si e não se encapsulem em ontologias acabadas. Considero que um dos principais objetivos da pesquisa em música é precisamente o processo de constante atualização das ontologias, que jamais se cristalizam e que mudam na medida em que novas morfologias são produzidas.

Por fim, este trabalho pretende se inserir no contexto de uma musicologia na qual o performer e suas escolhas artísticas desempenhem um papel central de investigação. O trabalho de encantamento artístico produzido pelo performer é o motor principal dos fenômenos musicais que a disciplina busca estudar. A teoria, a metafísica e as considerações conceituais, ideológicas e políticas que se constituem ao longo dos processos de pesquisa musicológica informam nossa percepção sobre determinado fenômeno, mas devem dar um passo atrás diante do fenômeno em si. Não há prática musical que não acompanhe algum tipo de juízo de valor, muitas vezes intrínseco aos próprios pressupostos da prática, e que derivam diretamente de análises e críticas musicais. Entretanto, na pesquisa, é oportuna a suspensão temporária desses juízos para uma apreciação completa do fenômeno que se apresenta à comunidade pesquisadora. Ao meu ver, essa é a melhor maneira de, ao final de nosso expediente profissional enquanto pesquisadores, guardar os livros na prateleira e intervir de maneira construtiva e propositiva nos meios sociais dos quais participamos: não mais na condição efêmera e transitória de pesquisadores, mas na condição universal e inescapável de humanos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; PADDISON, Max. On the Problem of Musical Analysis. *Music Analysis*, v. 1, n.2, p. 169-187, 1982.
- \_\_\_\_\_.; LIVINGSTONE, Rodney. Form in the New Music. *Music Analysis*, v. 27, n. 2/3, p. 201-216, 2008.
- AGAWU, Kofi. Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307, 1997.
- \_\_\_\_\_. How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again. *Music Analysis*, v. 23, n. 2/3, p. 267-286, 2004.
- ALBUQUERQUE, GG. *Improvisação à brasileira: entrevista com Marcos Campello*. 2019. Disponível em: <<http://volumemorto.com.br/marcos-campello-entrevista/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- ARTHURS, Thomas. *The Secret Gardeners: An Ethnography of Improvised Music in Berlin (2012-13)*. 2015. 324 f. Tese. PhD em Música. The University of Edinburgh.
- BAILEY, Derek. *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BARAKA, Amiri. *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music*. Los Angeles: University of California Press, 2009.
- BEAL, Amy. An Interview with Earle Brown. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 3/4, p. 341-356, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Music is a Universal Human Right": Musica Elettronica Viva. In: ADLINGTON, Robert (ed.). *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009, cap. 10, p. 211-231.
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2009.
- BLUM, Stephen. Recognizing improvisation. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press, 1998, cap. 1, p.22-45.
- BOMBERGER, E. Douglas. Charting the Future of "Zukunftsmusik": Liszt and the Weimar Orchesterschule. *The Musical Quarterly*, v. 80, n. 2, p. 348-361, 1996.
- BORGIO, David. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, v. 22, n. 2, p. 165-188, 2002
- BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*, v. 3, n. 1, p. 42-53, 1964.
- BRASIL, André Luís Córdova. *Laboratório de desconstrução de prática idiomática: reflexões e desdobramentos na composição*. 2017. Projeto de graduação

(Bacharelado em Música Popular) - Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRASSIER, Ray. Genre is Obsolete. In: MATTIN; ILES, Anthony (eds.). *Noise & Capitalism*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009, p. 60-71.

\_\_\_\_\_. *Unfree Improvisation/Compulsive Freedom*. 2013. Disponível em: <[http://www.mattin.org/essays/unfree\\_improvisation-compulsive\\_freedom.html](http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html)> Acesso em: 28 mai. 2019.

\_\_\_\_\_; GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seijiro; MATTIN. *Idioms and Idiots*. 2010. Disponível em: <[http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.html](http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html)>. Acesso em: 28 mai. 2019. [Numeração das páginas referente ao arquivo .pdf disponível para download no link].

BUDDS, Michael J. The Art Ensemble of Chicago in Context. *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, v. 3, 1997, pp. 59-72.

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CANONNE, Clément. Improvisation collective libre et processus de création musicale: création et créativité au prisme de la coordination. *Revue de Musicologie*, v. 90, n. 1, p. 107-148, Société Française de Musicologie, 2012.

\_\_\_\_\_. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.

CARDEW, Cornelius. Towards an Ethic of Improvisation. In \_\_\_\_\_. *Treatise Handbook*. Londres: Edition Peters, 1971. Disponível em: <[http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html)>. Acesso em: 18 jun. 2019.

CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz Black Power*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1973.

CARON, Jean-Pierre. Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical. *Claves*, v. 9, p. 16-33, 2013.

\_\_\_\_\_. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E ARTE SONORA, 2013b, Juiz de Fora. *Anais eletrônicos...* Juiz de Fora, UFJF, 2013. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/anais\\_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf](http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf)>. Acesso em: 8 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. *L'indétermination à l'œuvre: John Cage et l'identité de l'œuvre musicale*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) - École Doctorale Pratiques et Théoriques du sens, Université Paris 8; FFLCH - Universidade de São Paulo.

CLINE, David. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.



COOK, Nicholas. Form and Syntax: a Tale of Two Terms. In: COOK, Nicholas. *Music, Performance, Meaning*. Nova Iorque: Routledge, 2016, cap. 11, p. 241-259.

CORBETT, John. *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Londres: Duke University Press, 1994.

COSTA, Rogério L. M. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003. 179 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Na orquestra errante ninguém deve nada a ninguém ou... como preparar um ambiente propício à prática da livre improvisação. *Revista Música Hodie*, v. 13, n. 1, p. 279-286, 2013.

\_\_\_\_\_; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of *knowledge base* and *referent* in the context of collective free improvisation. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal, UFRN, 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2322/545>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

COSTA, Valério F. *Morfologia da obra aberta*. Curitiba: Prismas, 2016.

\_\_\_\_\_. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017a, Campinas. *Anais eletrônicos...* Campinas, Unicamp, 2017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4754>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Revista Musica Hodie*, v. 17, n. 1, 2017b, p. 7-18.

CURRAN, Alvin. On Spontaneous Music. *Contemporary Music Review*, v. 25, n.5/6, p. 483-490, 2006.

CURRIE, Scott. The Other Side of Here and Now: Cross-Cultural Reflections on the Politics of Improvisation Studies. *Critical Studies in Improvisation*, Guelph, v. 11, n. 1-2, 2016. Disponível em: <<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/3750>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

DAHLHAUS, Carl. Some Models of Unity in Musical Form. *Journal of Music Theory*, v. 19, n. 1, 1975, p. 2-30.

DEL NUNZIO, Mário. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

DUNKEL, Mario. Marshall Winslow Stearns and the Politics of Jazz Historiography. *American Music*, vol. 30, n. 4, p. 468-504, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

FELDMAN, Morton; YOUNG, La Monte. A Conversation on Composition and Improvisation. *RES*, n. 13, p. 153-173, 1987. Disponível em: <[https://ubutext.memoryoftheworld.org/Feldman-Morton\\_Young-La-Monte\\_Conversation\\_1985.pdf](https://ubutext.memoryoftheworld.org/Feldman-Morton_Young-La-Monte_Conversation_1985.pdf)>. Acesso em: 25 abr. 2019.

FERREIRA, Carlos; NOGUEIRA, Isabel. *Malhas sonoras: investigando as sessões de livre improvisação do Grupo Medula*. 2017. Disponível em: <[https://www.academia.edu/34846585/Malhas\\_sonoras\\_investigando\\_as\\_sess%C3%B5es\\_de\\_livre\\_improvisa%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Grupo\\_Medula](https://www.academia.edu/34846585/Malhas_sonoras_investigando_as_sess%C3%B5es_de_livre_improvisa%C3%A7%C3%A3o_do_Grupo_Medula)>. Acesso em: 17 jun. 2019.

FISCHER, Tobias; CORY, Lara. *Fifteen Questions Interview with Jean-Luc Guionnet: An Idiot in the Tradition*. 2017. Disponível em: <<https://www.15questions.net/interview/fifteen-questions-interview-jean-luc-guionnet/page-1/>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

GENDRON, Bernard. After the October Revolution: The Jazz Avant-Garde in New York, 1964-65. In: ADLINGTON, Robert (ed.). *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009, cap. 10, p. 211-231.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

GOMES, Stênio Ramalho Biazon. *Improvisações livres de uma perspectiva anarquista: invenção de heterotopias do fazer musical*. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

GOOLEY, Dana. The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century. In: GOOLEY, Dana; GIBBS, Christopher H. (ed.). *Franz Liszt and His World*. Princeton University Press, 2006, p. 75-111.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Covilhã: LusoSofia, 2011.

HARRIS, Tony. *The Legacy of Cornelius Cardew*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

HORTON, Julian. Postmodernism and the Critique of Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, v. 85, n. 2, p. 342-366, 2001.

HOOPER, Giles. An Incomplete Project: Modernism, Formalism and the 'Music Itself'. *Music Analysis*, v. 23, n. 2/3, p. 311-329, 2004.

IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KAHN, Douglas. Introduction: Larry Austin on *Source: Music of the Avant-garde*. In: AUSTIN, Larry; KAHN, Douglas (eds.). *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. University of California Press, 2011, p. 1-8.

KEENAN, David. Agent Provocateur. *The Wire*, n. 312, p. 30-33, 2010. Disponível em: <[http://www.mattin.org/essays/Agent\\_Provocateur.html](http://www.mattin.org/essays/Agent_Provocateur.html)>

KERMAN, Joseph. How We Got Into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, p. 311-331, 1980.

LEISTRA-JONES, Karen. Staging Authenticity: Joachim, Brahms, and the Politics of *Werktreue* Performance. *Journal of the American Musicological Society*, v. 66, n. 2, p. 397-436, 2013.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 22, p. 215-246, 2002.

\_\_\_\_\_. Afterword to “Improvised Music after 1950”: The Changing Same. In: *The Other Side of Nowhere*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004a, p. 163-172.

\_\_\_\_\_. *Gittin’ To Know Y’all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination*. *Critical Studies in Improvisation*, v. 1, n. 1, 2004b. Disponível em: <<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6/15>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

MACEDO, Pedro Lopes da Silva. *A preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo*. 2016. 86f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

MARTINELE NETO, Fábio. *Viewpoints como estratégia de criação para a livre improvisação musical*. 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MERRIAM, Alan P. Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, p. 189-204, 1977.

MONSON, Ingrid. Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press, 1998, cap. 7, p. 149-168.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historical-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1-21, 1981.

MURPHY, Timothy S. The Other’s Language: Jacques Derrida Interviews Ornette Coleman, 23 June 1997. *Genre*, v. 37, n. 2, 2004, p. 319-328.

MYERS, Dana L Reason. *The Myth of Absence: Representation, Reception and the Music of Experimental Women Improvisors*. 2002. Dissertação (Doutorado em Música) - University of California, San Diego.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). *Musiques: Une Encyclopédie Pour Le XXI<sup>e</sup> Siècle. 2 Les savoirs musicaux*. Arles: Actes Sud, 2004.

NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista*. 2018. 436 f. Tese (Doutorado em música) - Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

\_\_\_\_\_. Contemplating the Concept of Improvisation and its History in Scholarship. *Music Theory Online*, v. 19, n. 2, 2013. Disponível em: < <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.nettl.php> >

NOOSHIN, Laudan. Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 128, n. 2, p. 242-296, 2003.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.

\_\_\_\_\_. Indeterminacy, Free Improvisation and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965-1975. *Journal of the American Musicological Society*, v. 67, n. 3, University of California Press Journals, p. 769-824, 2014.

PIOTROWSKA, Anna G. Expressing the Inexpressible: the Issue of Improvisation and the European Fascination with Gypsy Music in the 19th Century. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 43, n. 2, p. 325-341, 2012.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, W. R.; CHAPMAN, A. J (eds.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Elsevier Science Publishers, 1984, p. 345-363.

PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (eds.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press, 1998, cap. 2, p. 47-67.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RINK, John. Schenker and Improvisation. *Journal of Music Theory*, v. 37, n. 1, p. 1-54, 1993.

RUSSELL, Bruce. Towards a Social Ontology of Improvised Sound Work. In: MATTIN; ILES, Anthony. *Noise & Capitalism*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009.

RZEWSKI, Frederic. On Improvisation. *Contemporary Music Review*, v. 25, n. 5/6, p.491-495, 2006.

\_\_\_\_\_. Plan for Spacecraft. In: AUSTIN, Larry; KAHN, Douglas (eds.). *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. University of California Press, 2011, p. 130-133.

SAINT-SAËNS, Camille. *Musical Memories*. Boston: Small, Maynard & Company, 1919.

SCHULLER, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.

SERPE, Fábio Rodrigo. *A livre improvisação como ferramenta composicional: cateretando para viola caipira*. 2017. 98 f. Dissertação (Mestre em Música) - Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná.

SMITH, Julie D.; WATERMAN, Ellen. Listening Trust: The Everyday Politics of George Lewis's "Dream Team". In: *People Get Ready: The Future of Jazz is Now!* HEBLE, Ajay; WALLACE, Rob (eds.). Durham: Duke University Press, 2013, cap. 3, p. 59-87.

TOOP, David. *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom: Before 1970*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2016.

TREITLER, Leo. Speaking of the I-Word. *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 72, n. 1, Franz Steiner Verlag, p. 1-18, 2015.

VILLAVICENCIO, Cesar. *The Discourse of Free Improvisation: A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music*. 2008. 245 f. Tese (Doutorado em Música) - School of Music, University of East Anglia, Norwich.

\_\_\_\_\_; IAZZETTA, Fernando; COSTA, Rogério M L. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. In: KELLER, D.; QUARANTA, D.; SIGAL, R. (eds.). *Sonic Ideas*, Vol. Music Creativity 10. México, DF: CMMAS, 2013.