

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

PEDRO LOPES DA SILVA MACEDO

**A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE
LIVRE IMPROVISACÃO NO CONTRABAIXO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Epistemologia e práxis do processo criativo. Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

**SÃO PAULO
2016**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

M141p Macedo, Pedro Lopes da Silva, 1967-

A preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo / Pedro Lopes da Silva Macedo. - São Paulo, 2016.
86 f. : il. + 1 CD + 1 DVD

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Ray

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Improvisação (Música). 2. Música - Execução.
3. Contrabaixo. I. Ray, Sonia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.41

PEDRO LOPES DA SILVA MACEDO

**A PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE
LIVRE IMPROVISACÃO NO CONTRABAIXO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a área de concentração em Epistemologia e Práxis do Processo Criativo, pela seguinte banca examinadora:

Presidente: _____

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
UFG/IA-UNESP
Orientadora – Presidente da Banca

Membro: _____

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
ECA-USP

Membro: _____

Profa. Dra. Valerie Albright
IA-UNESP

São Paulo, SP, 17 de junho de 2016

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Sonia Ray, pelo incentivo, orientação e amizade.

Aos Profs. Drs. Valerie Albright, Sonia Albano e Rogério Costa, por terem aceitado o convite para comporem as bancas de qualificação e defesa, e pelas preciosas contribuições à pesquisa e à dissertação.

Aos companheiros de duos, Rafael Cardoso, Jorge Peña e Eduardo Contrera, pela contribuição ao trabalho e por participarem dos recitais de qualificação e defesa.

À Renata, companheira de todas as horas.

À CAPES, por financiar a presente pesquisa.

RESUMO

A improvisação livre, por suas características *sui generis*, traz ao campo da preparação para performance uma problemática diversa daquela encontrada a partir do seu estudo fundado na música tradicional, idiomática, seu objeto preferencial. Este trabalho investiga os elementos e a eficácia da preparação para a performance do contrabaixo na improvisação livre, visando a um só tempo contribuir para o estudo da preparação para performance musical, como também fornecer subsídios para a preparação e prática da improvisação livre no contrabaixo. A partir de uma revisão bibliográfica sobre os temas da improvisação livre e da preparação para performance, busca-se definir os elementos específicos necessários à preparação para performance da improvisação livre, fazendo uma análise de sua aplicação na preparação para performance musical. Discute-se também as bases conceituais da improvisação livre, buscando uma maior compreensão desta prática. Por fim, sugere-se guias para a prática da improvisação livre no contrabaixo através de estratégias e exercícios, com o intuito de estimular o conhecimento e o uso desta prática entre estudantes e músicos em geral.

Palavras-chave: Improvisação Livre, Preparação para a Performance, Contrabaixo contemporâneo.

ABSTRACT

Free improvisation, regarding its unique characteristics, brings to the performance field of research a diverse problematic that is found in studies based on the traditional, idiomatic music, its preferential object. This work investigates the elements and efficiency of the free improvisation performance preparation on the double bass, aiming both to contribute to the musical performance study and to provide subsidies to the free improvisation preparation and practice on that instrument. From a literature review on the themes related to the free improvisation and performance preparation, this paper seeks to define the specific elements needed to the free improvisation performance preparation, analyzing its application in musical performance, broad sense. It also discusses the conceptual basis of the free improvisation, in order to enlarge this practice's comprehension. Guides to the initial approach to free improvisation on the double bass are presented, in order to stimulate the student and general musician to this practice.

Key Words: Free Improvisation, Performance Preparation, Contemporary Double Bass.

FIGURAS

Figura 1 - Quadro dos EPM – Ray (2005)	19
Figura 2 - <i>Angelus Novus</i>, Paul Klee.....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 : REVISÃO DE LITERATURA	13
1.1 Preparação para performance.....	14
1.2 Livre improvisação	22
1.3 Recursos de execução do contrabaixo.....	32
CAPÍTULO 2 : DEFINIÇÃO DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE LIVRE IMPROVISACÃO NO CONTRABAIXO.....	37
CAPÍTULO 3 : PROPOSTA DE GUIAS PARA A PRÁTICA DA LIVRE IMPROVISACÃO NO CONTRABAIXO	55
3.1 Improvisação Solo.....	59
3.2 Improvisação Grupal.....	61
3.3 Exploração instrumental.....	64
CAPÍTULO 4 : RELATO DE EXPERIÊNCIA	68
4.1 Trio Setó.....	69
4.2 Umagoma	72
4.3 Duo Peña Macedo	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	81
ANEXOS	84
Umagoma - Estudos	85
DVD – Recital de defesa	86

Introdução

A preparação para a performance, sobretudo os seus aspectos cognitivos, tem sido cada vez mais abordada por pesquisadores em música, gradualmente deixando de ser objeto de pesquisa de psicólogos e pedagogos da área da educação. As múltiplas especificidades da performance musical obrigam os pesquisadores a se concentrarem em discussões específicas, como aquela ora proposta. A livre improvisação, por ser uma forma de performance musical com características muito peculiares, traz à pesquisa da preparação para performance musical outros elementos para seu estudo e a reflexão, contribuindo para o desenvolvimento de seu *corpus* teórico.

O termo *livre improvisação*^a, é empregado atualmente para designar o material musical, processos, vivências e resultados sonoros que fazem parte de uma prática musical em voga no mundo contemporâneo. O termo também é usado, em composição, para designar seções onde o compositor determina que o intérprete escolha livremente o material musical a ser executado. Neste caso, a liberdade é relativa, visto que cabe ao intérprete escolher os sons que irá executar, mas segundo as características formais, de dinâmica, caráter ou duração escolhidas pelo compositor, através de indicação na partitura, com notação criada para este fim. Na livre improvisação, ambiente de estudo deste trabalho, a criação, instantânea, é de inteira responsabilidade do executante, que tem total liberdade para escolher materiais, formas, estruturas e resultados sonoros. O performer de livre improvisação reúne o compositor e o intérprete numa mesma pessoa, no momento da performance. Esta característica fundamental da livre improvisação acaba por abranger manifestações muito diversas pelo mundo, dificultando sua conceituação: “(...) é uma atividade que engloba muitos tipos diferentes de músicos, muitas atitudes musicais diferentes, muitas concepções diferentes do que seja improvisação, para que sejam agrupados sob um único nome.” (BAILEY, 1992, p.83).¹

Em uma frase, a livre improvisação é música criada em tempo real, sem comprometimento estético, estilístico ou formal de caráter exclusivo com outra forma de música pré-existente. Estas características gerais trazem particularidades não encontradas em outras manifestações musicais, exigindo do performer habilidades específicas. O fato da composição e execução acontecerem no mesmo instante, não

^a E variantes, entre muitas: improvisação livre, música livre, *free*, improvisação aberta, improvisação total.

havendo algo pré-estabelecido anteriormente à performance com relação ao material composicional, estética, forma ou idioma, produz uma condição e conseqüentemente uma problemática que só ocorrem neste tipo específico de prática musical, diferentemente daquilo que acontece na performance da música previamente composta ou produzida segundo a tradição de determinada cultura, inclusive entre aquelas que têm a improvisação como elemento central, como a música indiana, o flamenco e o jazz. A livre improvisação compartilha muitas das práticas, técnicas e saberes da música, em amplo sentido. Contudo, seu estudo suscita questões não encontradas em outras práticas musicais. Para Bailey (1992), “a improvisação goza da curiosa distinção de ser ao mesmo tempo a mais amplamente praticada e menos entendida e reconhecida das atividades musicais” (p.ix)². Apesar de algumas décadas já terem passado desde sua publicação, a frase de Bailey permanece uma realidade. Não raro encontra-se afirmações análogas na introdução de trabalhos recentes sobre o tema, como em Nettle e Solis (2009) e Alonso (2014), entre outros.

A livre improvisação tem ampliado seu campo de atuação no que diz respeito a produtores (improvisadores), consumidores (público) e pesquisadores. Porém, ainda existem poucos trabalhos dedicados especificamente a esta prática musical. No que se refere a preparação para performance, raramente a literatura disponível leva a livre improvisação em conta, em artigos sobre estratégias de estudo, prática em conjunto, prática instrumental e performance. Há, portanto, uma lacuna, sobretudo no estudo para preparação para performance, que este trabalho procura dirimir.

Apesar da especificidade do instrumento e do ambiente da livre improvisação, pretende-se que estas guias e reflexões possam ser utilizadas por músicos dos mais variados instrumentos e estilos. O estudo da preparação para performance na prática da livre improvisação pode trazer reflexões importantes sobre o fazer musical em amplo sentido. O ambiente da livre improvisação, substancialmente diferente do ambiente de improvisação baseado num idioma, forma ou tradição pré-estabelecidos, cria condições para a reunião de muitas das características necessárias para o cotidiano do músico em uma só prática. Através das condições impostas pela criação em tempo real de um fluxo musical a um só tempo livre e coerente, a livre improvisação pode ser importante instrumento de estudo para qualquer músico, instado a desenvolver uma série de habilidades aplicáveis a várias outras situações musicais.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é discutir a livre improvisação e sua preparação no contrabaixo, propondo guias para o estudo e aperfeiçoamento desta

prática musical. Mais especificamente, este trabalho pretende investigar a livre improvisação sob o aspecto da sua preparação no contrabaixo, definindo seus elementos constituintes, estéticas mais utilizadas, elementos e estratégias, no intuito de propor um guia introdutório para o instrumentista que intenciona participar desta prática musical, ou utilizá-la como instrumento de aperfeiçoamento pessoal.

Este estudo parte da hipótese de que a preparação deste tipo de prática, com todos os elementos exigidos para tanto, traz vantagens sensíveis quanto ao seu resultado, sendo este resultado tanto mais satisfatório quanto mais eficiente for sua preparação. Em suma, um músico adequadamente preparado terá melhores condições de realizar uma performance de livre improvisação.

A metodologia utilizada neste trabalho baseia-se na pesquisa bibliográfica, bem como a observação das várias manifestações desta prática pelo mundo, acessíveis através de gravações e vídeos. O referencial teórico é complementado com um relato de experiência a partir de três grupos musicais baseados na livre improvisação, dos quais o pesquisador participou.

Para tanto, o texto foi organizado em quatro capítulos principais, precedidos de introdução e seguidos por um capítulo de conclusão, além de anexos pertinentes.

O primeiro capítulo, dedicado a uma revisão da literatura disponível, realiza uma discussão sobre os três grandes temas envolvidos na pesquisa: a preparação para performance, a livre improvisação e os recursos de execução do contrabaixo, baseados na exploração timbrística do instrumento.

O segundo capítulo é dedicado à definição dos elementos, habilidades e virtudes necessários ao performer para a prática da livre improvisação, a partir dos trabalhos existentes sobre o assunto. Este capítulo procura adaptar os conceitos e elementos encontrados na literatura sobre a preparação para performance à realidade da livre improvisação.

O terceiro capítulo trata da proposição de guias para a preparação da performance em livre improvisação, partindo das experiências relatadas em trabalhos de pesquisadores, improvisadores e autores com produção dedicada ao assunto, tanto para improvisação em grupo quanto na improvisação solo e exploração instrumental. Na introdução do capítulo, há uma breve discussão sobre a metodologia utilizada na elaboração da grande maioria de tais guias, existentes na literatura disponível sobre o assunto.

O quarto capítulo traz um relato de experiência, a partir da vivência do pesquisador enquanto músico improvisador. São descritas três experiências em grupos com propostas com abordagens diversas em livre improvisação, dos quais o pesquisador participou, tendo cada uma contribuído para aspectos distintos das reflexões sobre a livre improvisação, sua preparação e a relação com a exploração instrumental, no caso o instrumento contrabaixo. Estas reflexões foram o ponto de partida para as indagações que acabaram por originar esta pesquisa.

Ao final de cada capítulo, há uma seção de notas, com as versões originais das traduções feitas livremente dos textos diretamente citados.

Anexos ao trabalho encontram-se o CD *Estudos* do duo *Umagoma*, descrito no quarto capítulo, bem como o DVD do recital de defesa, que contou com a participação de Jorge Peña, apresentando o trabalho também descrito no relato de experiência.

NOTAS

¹“(…) is an activity that encompasses too many different kinds of players, too many different attitudes to music, too many different concepts of what improvisation is, even, for it all to be subsumed under one name.” (BAILEY, 1992, p.83)

²“Improvisation enjoys the curious distinction of being the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood.” (BAILEY, 1992, p.ix)

CAPÍTULO 1

REVISÃO DE LITERATURA

Neste capítulo, são apresentados os principais autores que norteiam a pesquisa a que se refere esta dissertação, fazendo uma breve descrição das principais ideias sobre as quais este trabalho se sustenta e discutindo alguns pontos com relação à sua conceituação.

A pesquisa se baseia em três eixos principais, a partir do tema escolhido, tendo sido o capítulo dividido em três subitens, de acordo com as áreas relacionadas ao objeto da pesquisa: a preparação para performance, a improvisação livre e a técnica do contrabaixo.

1.1 Preparação para performance

O campo de estudo da preparação para performance é extremamente profícuo, apesar de ser relativamente recente na história da pesquisa em música, em especial no Brasil. Apesar disso, ainda é tímida a literatura dedicada à livre improvisação. Dentre as poucas iniciativas nacionais destaca-se a produção do Prof. Dr. Rogério Costa, com larga pesquisa e produção dedicada ao tema, tendo fundado e estar na coordenação da Orquestra Errante, grupo experimental ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, dedicado ao estudo da livre improvisação, formado por alunos de graduação, pós-graduação, pós-doutorandos e professores.

A já citada afirmação de Bailey (1992) de que “a improvisação goza da curiosa distinção de ser a um só tempo a mais praticada e menos reconhecida e entendida das atividades musicais” (p.ix)³ é repetida literalmente ou em afirmações análogas, em diversos trabalhos dedicados à improvisação em geral, reforçando a ideia de que exista pouca oferta de referências sobre o tema, o que é um dos grandes obstáculos para o pesquisador em livre improvisação. Os trabalhos de Solis e Nettle (2009) e Alonso (2014) corroboram a afirmação de Bailey, na medida em que destacam a importância do objeto a ser tratado.

Solis (2009) aponta causas educacionais na permanência da improvisação como um tema obscuro e pouco conhecido, apesar de ser “parte de virtualmente toda a tradição musical do mundo” (SOLIS, 2009, p.1)⁴. Segundo Solis (2009), uma pesquisa informal entre músicos e público americanos revela uma enorme gama de ideias e conceitos muitas vezes contraditórios sobre a improvisação, dando a impressão de ser

algo totalmente “ininteligível, bem como impraticável, senão por um grupo seletivo” (SOLIS, 2009, p.1)⁵. Pode-se dizer que esta afirmação também se aplica ao público e aos músicos brasileiros.

De modo geral considera-se, entre estudantes e professores de música, a improvisação como algo a ser aprendido após o domínio técnico do instrumento. Como aponta Solis (2009), a grande maioria dos estudantes que iniciam seus estudos na tradição clássica ocidental durante a infância, não são encorajados a improvisar, “tocar sem uma determinada peça em mente” (SOLIS, 2009, p.1)⁶. Solis credits esta condição ao fato da improvisação ser considerada uma atividade secundária, uma arte bastante especializada. Contudo, para além do objetivo da formação de um músico apto especificamente à prática da livre improvisação, experiências e pesquisas têm mostrado que o contato precoce com a improvisação e experimentação instrumental, sem compromisso estético, formal, tonal e mesmo técnico, faz com que o estudante tenha ganhos sensíveis no seu desenvolvimento musical e instrumental como um todo. Rosa (2014) demonstra este fato em seu trabalho, abordando improvisação no processo de iniciação ao contrabaixo e Alonso (2014), o faz em obra dedicada ao ensino da livre improvisação. A exploração musical precoce do instrumento, segundo estes estudos, tende a ser uma ótima ferramenta no ensino musical, e conseqüentemente, na formação do músico. Rosa (2014) afirma:

A imediata manipulação e exploração musical do instrumento (...) aperfeiçoa a coordenação motora e auxilia a aquisição dos conhecimentos básicos, permite que os alunos possam “tocar” o contrabaixo desde o primeiro contato. Tal procedimento tem gerado, até o momento, grande envolvimento musical dos participantes. (ROSA, 2014, pp.84-85)

A afirmação acima evidencia que a exploração instrumental pode ser uma ferramenta importante e vantajosa para o ensino do instrumento musical. A livre improvisação, por ser uma prática musical onde a exploração instrumental tem um uso cotidiano e central, é um ótimo recurso para esta estratégia pedagógica, como demonstrado em Rosa (2014). A expansão do uso da exploração instrumental e da livre improvisação no ensino musical através de propostas pedagógicas como esta certamente acarretará numa ampliação do estudo e da prática da livre improvisação e, por conseqüência o estudo da sua preparação.

No entanto, atualmente, os estudos sobre a preparação para performance e seus temas correlatos como estratégias para o estudo, estratégias de preparação em grupo, expressividade musical, excelência musical, memorização, entre outros, fazem, na quase

totalidade dos casos, referência à uma música previamente concebida. Esta referência em muitos casos está declarada e em outros, implícita. Mais especificamente, o objeto de estudo predominante de tais trabalhos é a música clássica ocidental, baseada na partitura, na relação compositor/intérprete e na obra previamente concebida, como em Ritterman (2002), Goodman (2002), Williamon (2002) e Jorgensen (2004). A produção dedicada a expressões musicais não baseadas na escrita musical não raro faz referência a determinadas músicas tradicionais como a *raga* indiana, o *radif* iraniano e o jazz, onde há um conjunto de procedimentos, estruturas, formas e materiais musicais que caracterizam a prática, como em Nettle (1974), Crispell (2000) e Rasmussen (2009). Nestas músicas, a improvisação tem um papel fundamental, mas está baseada numa tradição, numa estética própria, num conjunto idiomático que orienta e, de certo modo, restringe o discurso musical. Assim, a grande maioria das publicações sobre a preparação para performance pressupõe a existência de uma obra e/ou idioma previamente concebidos aos quais se deva seguir, através de uma partitura com indicações de alturas, dinâmica, tempo, fraseado e caráter, ou um conjunto de escalas, modos, estruturas, forma e estética.

Como pondera Benson (2003), a improvisação não se adequa ao esquema normalmente usado para se pensar a prática musical, se fundamentando na oposição entre composição e performance. Não se trata de uma interpretação de algo que já existe. A improvisação difere da performance de uma composição, que se revela como “(...) uma forma de *re-apresentação*^b - a apresentação de algo que já foi apresentado e que se faz presente mais uma vez. ” (BENSON, 2003, p.24)⁷. Ainda segundo Benson, “uma performance [de obra previamente composta] é essencialmente uma interpretação de algo que já existe, enquanto a improvisação apresenta-nos algo que só existe no momento de sua apresentação. ” (BENSON, 2003, p.25)⁸. Esta diferença revela-se crucial no estudo da preparação para performance de livre improvisação, pois ela impossibilita a aplicação direta ou integral dos estudos produzidos a partir da música idiomática. Com isto, percebe-se que a performance em improvisação, bem como sua preparação, necessita de um novo “esquema” para sua análise e compreensão, devido à sua natureza completamente diversa ou oposta, como quer Stravinsky: (...) a obra apresentada ao público, seja qual for seu valor, é sempre fruto de estudo, raciocínio e cálculo, o que implica exatamente o contrário da improvisação” (STRAVINSKY, 1996.

^b Grifo do autor.

p. 119). O estabelecimento deste novo esquema parece ser o principal desafio para o estudo da livre improvisação e sua preparação: criar um novo conjunto de conceitos e parâmetros, a partir das suas características, de natureza diversa das utilizadas até aqui, ou ao menos adequar as ponderações existentes à realidade desta prática.

Há outras implicações em se considerar preferencialmente a música clássica ocidental como objeto de estudo. Como exemplo, considera-se, naturalmente, como ambiente da performance a sala de concerto, com suas condições físicas (acústica, disposição do público, iluminação) e sociais, enquanto evento inserido num certo código de conduta. Muitas destas condições também podem estar presentes na improvisação livre, mas não são regra geral. Outro exemplo é o do estudo da preparação em grupo, como em Goodman (2002). Considera-se, neste caso, a comunicação verbal entre os participantes anterior à execução, a liderança tanto na fase de ensaios quanto durante a performance, o planejamento prévio da comunicação não verbal a ser utilizada durante a execução, situações com características muito diversas das encontradas na improvisação livre.

Falar em ensaio na prática da improvisação livre não faz muito sentido. Este faz parte de um dos termos evitados pelos improvisadores de música livre, no intuito de diferenciar sua prática daquela proveniente da música idiomática. Outro termo que causa desconforto, este entre os pesquisadores dedicados à improvisação, segundo Nettl (2009), é aquele que designa a atividade. Nettl (2009) pondera que “talvez não devêssemos ter começado chamando-a de ‘improvisação’.” (NETTL, 2009, p.ix)⁹, citando a conotação negativa do termo trazida pelos dicionários. Segundo estes, algo improvisado é algo provisório, “soluções temporárias para problemas que continuam sem resolução” (PETERS, 2009, p.9)¹⁰, ou algo “insuficientemente preparado e sem valor duradouro” (SORRELL *apud* PETERS, 2009, p.9)¹¹.

Nettl (2009), Bailey (1992) e Peters (2009) refletem sobre o efeito do uso deste termo, que reforça a impressão, relatada anteriormente, da improvisação como algo distante, difuso, hermético, ou mesmo uma atividade *ad hoc*, ou seja, com o fim em si mesma, sem a necessidade de preparação ou estudo. Segundo Nettl (2009), os próprios músicos são também agentes desta condição, ao “propagarem sua capacidade de tocar sem preparação” (NETTL, 2009, p.ix)¹², corroborando o estereótipo de “categoria de incautos e não confiáveis” (NETTL, 2009, p.ix)¹³.

Apesar da pouca dedicação direta à improvisação (e por consequência à livre improvisação) dos trabalhos aqui relatada, é possível utilizar-se das várias referências, estratégias e guias existentes para a preparação para performance de música idiomática. Contudo, há que se ter o cuidado de considerar os aspectos idiossincráticos da música improvisada ao refletir sobre tais estudos. É necessário ter sempre em mente as duas características básicas da livre improvisação, quando se estuda a preparação para performance a partir da literatura existente, dedicada originalmente à música clássica ocidental. São elas: 1) o fato de se tratar de música composta e executada a um só tempo, não havendo um lapso temporal entre a composição e a execução, nem a fixação de seu resultado, e 2) o fato de não haver uma determinada estética, conjunto de procedimentos, formas, estruturas, pré-determinadas, como a tonalidade, um modo ou um estilo. Em livre improvisação tudo é permitido, em termos do material a ser utilizado. É possível, portanto, aproveitar-se muito da produção dedicada à preparação para performance de música idiomática e adequá-la à prática e preparação da livre improvisação, observando suas características próprias.

Ray esquematiza, em seu texto *Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical* (2005), as três grandes fases da performance musical, relacionando os elementos da performance musical, bem como as figuras de interferência positivas e negativas envolvidas nestas fases, como pode-se observar no quadro (fig.1) abaixo:

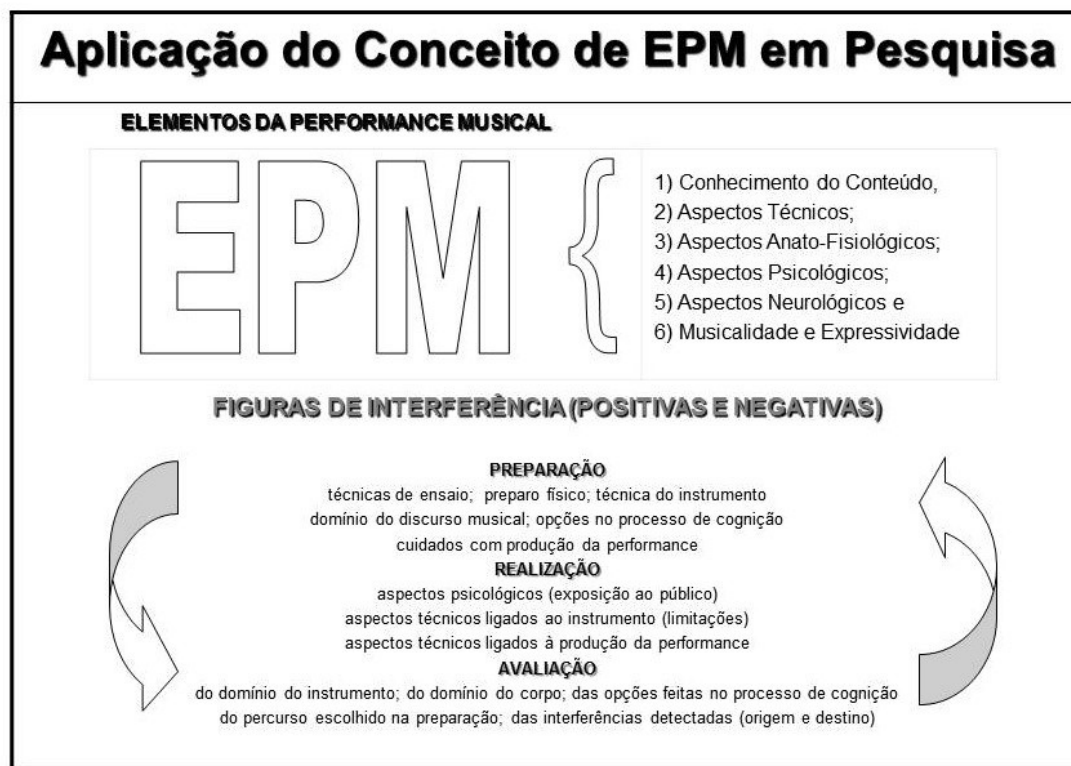


Fig.1: In: RAY, S. *Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical*. RAY, S. (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.

Ray (2005) amplia a utilização das três fases (preparação, realização e avaliação) descritas anteriormente por Jorgensen (2004) como estratégias para a prática individual, ou seja, utilizadas apenas na fase de preparação para a performance. Ray (2005) passa a considerar estas fases da preparação, realização e avaliação como momentos distintos da performance musical, numa ampla perspectiva, que compreende a preparação anterior à performance, realização da performance em si e a avaliação posterior à performance.

Em se tratando de livre improvisação, as três fases podem ser consideradas tanto na forma proposta por Jorgensen (2004), como estratégia de preparação, como por Ray (2005), no que se refere à produção musical como um todo. Porém, pelas características de composição instantânea da livre improvisação, as fases descritas por Jorgensen (2004) e Ray (2005) podem (e devem) ocorrer também em um fluxo constante, momento a momento, durante toda a performance. As três fases neste caso acontecem muito rapidamente, num curto lapso de tempo, num contínuo cíclico. A preparação, a realização e a avaliação tornam-se elementos cruciais na elaboração e proposição de material sonoro por parte do performer, no momento da performance. Na livre improvisação, diferentemente de qualquer outra performance, estes elementos podem gerar a total mudança do rumo da música em construção, apresentando uma forma

diversa da comumente utilizada. A característica cíclica das três fases apontada por Mello (2015), representada pelas grandes flechas que as circundam, é mantida, mesmo com a grande velocidade exigida pela condição instantânea da livre improvisação. Mello (2015) ainda destaca a grande interligação entre todas as figuras de interferência, o que permanece um dado essencial.

Assim, em se tratando de livre improvisação, as três fases tornam-se válidas para a fase de estudo descrita por Jorgensen, para a preparação da performance como um todo como nos mostram Ray (2005) e Mello (2015), e para o fluxo criativo estabelecido durante a performance, onde acontecem constante e ciclicamente, momento a momento. Isto se deve ao fato de a criação, a execução e a avaliação acontecerem quase que simultaneamente, condição exclusiva da livre improvisação. A partir da avaliação, uma outra possibilidade se apresenta na livre improvisação, a revisão e consequente mudança de direção do discurso musical no momento de sua criação, como em Munthe:

A vantagem de se usar o método da livre improvisação está na possibilidade de se revisar a música durante o processo de criação bem como os pontos positivos desta música. A qualquer momento o improvisador pode jogar fora as ferramentas usadas até então e mudar a direção da sua criação musical. (MUNTHE, 1992, p.6)¹⁴

Com isto, a performance de livre improvisação pode e deve ser avaliada em tempo real, permitindo uma mudança radical na direção da criação musical, a depender da avaliação do performer ou do grupo. Note-se que esta capacidade de avaliação e tomada de decisões composicionais instantâneas também deve ser objeto de estudo e preparação, sobre os quais trata este trabalho.

Há a possibilidade de adequação de virtualmente todas as figuras de interferência elencadas por Ray (2005) à improvisação livre, observando, como já ponderado, as características primordiais desta prática. Na fase de preparação, as técnicas de ensaio e estudo, apesar de terem características próprias na improvisação livre, seguem com o mesmo caráter geral. Oportunamente serão descritas, ao longo deste trabalho, algumas das técnicas e estratégias utilizadas em práticas análogas ao ensaio, comuns em grupos de improvisação livre. Não há, neste caso, a obra à qual todos os participantes se referem, discutem, seguem e repetem, mas continua a existir a prática, que compartilha muitos dos objetivos dos ensaios de música idiomática, como o conhecimento dos parceiros musicais, a busca da interação em amplo sentido e, em alguns casos, a combinação de estratégias de performance a se seguir. Não há o estabelecimento da comunicação visual, nem do “tempo do grupo” (GOODMAN,

2002), por exemplo. Também não há em livre improvisação o estabelecimento prévio de um músico como o condutor de determinado trecho, peça ou performance, salvo nos casos de orquestras de improvisadores como por exemplo a Barry Guy New Orchestra, a London Improvisers Orchestra e Orquestra Foco, e grupos dedicados ao estudo da livre improvisação como a já citada Orquestra Errante. A principal forma de comunicação é a aural. Obviamente, não se descarta a comunicação visual, mas neste caso esta tem outras funções que não a coincidência de ataques em determinado trecho musical, por exemplo.

A falta da partitura como substrato, por assim dizer, interfere também no estudo, que mantém suas fases técnicas e de domínio instrumental, incrementadas pela necessidade de domínio de técnicas estendidas (RAY, 2011) e constante exploração de possibilidades timbrísticas e discursivas do instrumento. Porém, a livre improvisação recebe toda a experiência anterior trazida pelos participantes, e o estudo tradicional, incluindo todo o repertório idiomático, continua sendo válido, não sendo descartado, porém de certa forma “desconstruído” e transformado, para sua utilização em um novo contexto. Quanto ao preparo físico, psicológico e as opções conscientes do processo de cognição permanecem inalterados, pois tais figuras não estão ligadas a um idioma específico e são comuns a qualquer prática musical. O conhecimento do discurso musical como descrito por Ray (2005), no entanto, toma outra conotação em livre improvisação. Para a livre improvisação, a preparação tem que suprir a capacitação para se estabelecer não mais um discurso musical como entendido na música idiomática, mas um fluxo criativo, conectado diretamente ao autoconhecimento, ao estudo e exploração instrumental, à toda experiência musical anterior do performer. O conhecimento do discurso, nesse caso, passa a ser o conhecimento do repertório próprio, da técnica instrumental e da experiência pessoal em música enquanto forma de expressão e vem, análogo ao descrito por Ray (2005), da formação musical do indivíduo, em amplo sentido.

A fase de realização é a que mais se adequa à improvisação livre, que contém as características inerentes a qualquer performance. No entanto, esta fase, em livre improvisação, passa a conter fases análogas às propostas por Ray, ou seja, preparação (escuta, acesso ao material musical pessoal, estudo técnico, estilístico e de contexto) realização (execução) e avaliação, a acontecer durante o fluxo criativo/interpretativo da performance.

Como não há uma planificação da performance, não há algo a seguir ou *re-apresentar* (BENSON, 2003), não há o que “sair errado” em uma apresentação de improvisação livre. Porém, pelo observado em muitas situações e grupos de improvisação livre, a avaliação posterior à performance tem grande importância nesta prática. Há, entre vários grupos, o costume da conversa pós-performance, principalmente durante os encontros, um dos termos que comumente substituem a palavra ensaio. Esta avaliação, por mais subjetiva que possa ser, costuma ser bastante produtiva. A gravação também é uma ferramenta bastante utilizada entre grupos de livre improvisação para a avaliação da performance. A livre improvisação tem um caráter extremamente auto reflexivo, sendo esta mais uma das qualidades que a tornam um ambiente propício para o estudo e aperfeiçoamento musical.

Por fim, diante da total imprevisibilidade e desconhecimento prévio da forma como o material sonoro será utilizado, desaparece a necessidade de se adequar a algum padrão de interpretação, estilo, modelo, sonoridade. Com isto, a expectativa diante da performance toma outra dimensão, pois tanto o público quanto os improvisadores conhecerão a música no momento da sua execução. Nota-se, portanto, pouca tensão e ansiedade diante da performance, entre os praticantes de improvisação livre.

Com relação às estratégias para o desenvolvimento de uma prática de improvisação livre, a serem tratadas em capítulo posterior, serão utilizadas as produções dos pesquisadores Alonso (2014), Costa (2013), Costa e Fridman (2011) e Falleiros (2012), entre outros. Além destas referências, será utilizada a experiência do autor, enquanto músico improvisador.

1.2 Livre improvisação

O tratamento da prática da livre improvisação não tem caminhos formalmente definidos, o que, se por um lado dificulta uma abordagem mais direta a seus aspectos específicos, por outro amplia consideravelmente as possibilidades de pesquisa e estimula a discussão de possíveis conceitos. Não se pode tratar da livre improvisação como um gênero musical, uma vez que não há uma estética única que tenha sido adotada por seus praticantes. Há sim uma reunião de várias estéticas que dialogam entre si e com várias práticas musicais contemporâneas. Contudo, conceituar tal prática não é objetivo desta revisão. Pretende-se esclarecer sob quais referenciais a prática da livre improvisação se encontra fundamentada, apresentá-los e discuti-los.

A livre improvisação não está geograficamente circunscrita, abarcando os mais variados músicos, atitudes e concepções musicais do mundo contemporâneo, como Barre Phillips, Barry Guy, Joëlle Leandre e John Edwards, para mencionar somente contrabaixistas. Pode ser considerada um processo criativo, visto que seu principal objetivo é instituir um ambiente de criação musical em tempo real, sem haver a posterior fixação do seu resultado, como acontece na composição musical tradicional. Na grande maioria dos casos não há nenhum material musical pré-estabelecido ou previamente planejado anteriormente à performance, não há limitações quanto a forma, estética, estrutura e materiais sonoros. Todo e qualquer material proposto pelo performer é permitido e aceito como contribuição válida, passível de inclusão no diálogo em curso. Estabelece-se um ambiente onde tudo pode acontecer, num fluxo a um só tempo composicional e performático, extremamente aberto e inclusivo. O seu resultado depende da combinação do material musical trazido por seus praticantes, bem como das decisões formais tomadas em grupo ou individualmente, durante a performance.

A livre improvisação tem seus primórdios no início da década de 1960, na Europa. Sua gênese se confunde com a história de seus principais precursores, com grande destaque para Derek Bailey, guitarrista inglês que formou o *Joseph Holbrooke Trio* em 1963, juntamente com o contrabaixista Gavin Bryars e o baterista Tony Oxley, tendo se tornado um dos primeiros grupos dedicados a livre improvisação. O trio teve seu nome escolhido por Bryars (que, além de músico, era estudante de filosofia) em homenagem ao *Wagner cockney*, como era conhecido o obscuro compositor inglês Joseph Holbrooke (1878-1958). O nome dado ao grupo por Bryars ao mesmo tempo reflete o interesse pela música esquecida e negligenciada, bem como é uma forma de satirizar os valores e cânones da cultura. O trio nunca tocou composições do seu “patrono”.

Desde sua gênese, a livre improvisação vem se desenvolvendo, reunindo adeptos no mundo todo, afirmando-se como forma de música válida e praticada. Hoje, com mais de meio século de história, a improvisação livre tem um número crescente de praticantes, em um espectro cada vez maior de manifestações através do mundo. Seu futuro, segundo Bailey, é promissor, pois “enquanto houver músicos querendo ser criativos, é provável que exista livre improvisação” (BAILEY, 1992 p.142)¹⁵. Bailey, no entanto, pondera que o número de músicos dedicados à livre improvisação ainda é pequeno em termos absolutos, não gerando grande visibilidade no mercado da música.

A maioria dos músicos improvisadores, ainda segundo Bailey, não se dedica exclusivamente à livre improvisação, não chegando nem a se apresentar em performances dedicadas a ela, e, quando o fazem, estas são de forma amadora:

A maior parte da música improvisada, certamente sua parte principal, acontece sem divulgação, ou no melhor dos casos, em circunstâncias pouco divulgadas: concertos organizados por músicos, encontros amadores e performances privadas. (...) E é fácil perceber que, quanto mais dedicado à livre improvisação é o evento, menos compatível com uma apresentação típica do mercado musical ele se torna. (BAILEY, 1992 p.141)¹⁶

Apesar deste cenário, nota-se atualmente no mundo e no Brasil, um crescente interesse pela livre improvisação, tanto por parte do público em geral como dos músicos, que têm tido nesta prática uma fonte de estudo e aperfeiçoamento musical. Percebe-se ainda a inclusão da livre improvisação como mais uma possibilidade composicional em grupos não dedicados exclusivamente a ela.

A característica primordial que define esta prática musical é se tratar de criação de música realizada em tempo real, ou seja, música criada e executada no momento da performance. Isto molda muitas das condições para sua produção e tem efeitos sobre sua conceituação, estudo, aspectos sociais e de performance. Não há lapso temporal entre a composição e a execução, ambas acontecem no momento da performance. Música composta, executada, analisada e fruída a um só tempo. Expressão máxima da ‘crononomia’ musical, conceito geral da música proposto por Stravinsky: “a música pressupõe, antes de tudo, certa organização do tempo, uma crononomia, se me permitem esse neologismo” (STRAVINSKY, 1996. p.35).

Na livre improvisação, a organização do tempo se dá no momento da performance. Os aspectos formais, a crononomia de Stravinsky, são tratados de forma diferenciada da composição tradicional, justamente pela imprevisibilidade dos acontecimentos e sua realização em tempo real. Aí reside o principal interesse dos músicos envolvidos nesta prática. E requer grande capacidade de escuta, habilidade para dialogar com os materiais propostos, rapidez na tomada de decisões composicionais e de execução. A transitoriedade do tempo, com a qual toda a arte performática tem que lidar, toma uma importância maior na livre improvisação, passando a ser um dos elementos centrais em questão. Trata-se de uma arte que tem na performance sua razão de ser, e na efemeridade da sucessão temporal sua principal característica e fator preponderante. Esta característica encontra-se em toda a produção musical, assim como na dança e no teatro. Porém, na livre improvisação, torna-se uma condição indispensável momento a momento, durante a performance.

Outra característica fundamental da livre improvisação é a falta ou a aversão à adoção de um princípio estético único. A livre improvisação é resultado, como tantos outros gêneros e escolas na história da música, de uma confluência de concepções, estéticas e práticas musicais que estavam em voga até o momento de sua gênese, em meados do século XX. Seus fundamentos estão nas várias práticas e formulações estéticas do experimentalismo da música de concerto do século XX, conduzidos por compositores como Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, La Monte Young, entre tantos outros. Dentre estes, talvez o compositor que esteja mais reconhecidamente ligado ao princípio da livre improvisação seja John Cage, com suas experiências em aleatoriedade e improvisação, mesmo tendo, durante sua carreira, “mostrado ambiguidade e contrariedade com relação à improvisação e alertado performers quanto a performances improvisatórias de suas obras, desafiando as concepções gastas da sociedade sobre sua música livre e improvisação” (FEISST, 2009, p.38)¹⁷.

De modo geral, a partir da observação das várias manifestações da livre improvisação pelo mundo, pode-se dizer que a estética da sonoridade (GUIGUE, 2011) inaugurada por Debussy, que culmina com “o timbre como dimensão produtiva do processo de composição” (ZUBEN, 2005, p.75), através da “emancipação do som” (LACHENMANN *apud* COSTA, 2005, p. 1), prevalece como grande mote desta prática. Não se pode dizer que se trate do seu “princípio estético”, visto que, como exposto, a livre improvisação nega seguir alguma estética definida, defendendo obstinadamente a liberdade. O arcabouço estético utilizado na livre improvisação inclui toda a experiência prévia de seus praticantes, o que traz grande variedade de estilos, técnicas e, por consequência, estéticas, a depender da formação e interesse de cada participante ou grupo, pois “a consistência dos diversos repertórios estabilizados é uma peça fundamental no jogo da livre improvisação, ainda que raramente esses repertórios apareçam de modo explícito” (VILLAVICENCIO; IAZZETTA; COSTA. 2013, p.3). Mas, a partir da observação das várias manifestações, é possível dizer que, se há alguma “estética” da livre improvisação, esta se baseia no timbre como “matéria prima”.

É um fato histórico que esta busca pelo timbre (em última instância o som) já há muito se havia enunciado, obviamente não sendo exclusiva deste período histórico. Sempre houve a busca por novos sons em música. Mas esta se tornou muito mais intensa na virada do século XIX para o século XX, e o timbre tomou o protagonismo desta busca, como se pode perceber em Arnold Schoenberg:

Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e como se expressa habitualmente. Acho que o som faz-se (*sic*) perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia das alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. Mas se há algo em que acredito firmemente, é que ela se realizará. E acredito firmemente que será capaz de elevar, de forma inaudita, os prazeres dos sentidos, do intelecto e da alma que a arte oferece. (SCHOENBERG, 1999, p.578)

Giacinto Scelsi, compositor italiano, posteriormente apresentou uma outra visão a partir da mesma investigação, que resultou em composições baseadas em uma nota só, alterada de muitas formas diferentes através dos timbres, intensidades, articulações, dinâmicas, e flutuações microtonais, como nas *Quattro pezzi (su una nota sola)*, de 1959:

Rebatendo durante longo tempo uma nota, esta se torna ampla, tão ampla que se ouve ainda mais a harmonia, e essa nos engrandece interiormente, o som nos envolve. Asseguro que tudo é uma outra coisa: o som contém um universo inteiro, com harmônicos que nunca se escutam. O som preenche o lugar no qual nos encontramos, cerca-nos, pode-se nadar dentro dele... por fim, quando se entra em um som, é-se (*sic*) envolvido, tornando-se parte do som, pouco a pouco é-se (*sic*) engolido por ele e não se tem necessidade de nenhum outro som. Hoje, a música se tornou um prazer intelectual - combinar um som com outro etc. - inútil. Tudo está lá dentro, o universo inteiro preenche o espaço, todos os sons possíveis estão contidos neste. A concepção atual da música é fútil - relação entre os sons, trabalho contrapontístico: deste modo, a música se torna um jogo. (SCELSI *apud* SIQUEIRA, 2006, p.19)

Estes dois pensamentos demonstram o mesmo interesse pelo som, apontando-o como a grande matéria constituinte da música. Pode-se perceber em ambos a constatação de que o som é algo mais amplo que as alturas, tidas pelos dois autores como parte daquele. Os dois compositores apresentaram em suas respectivas produções resultados bastante diversos para a mesma procura, como tantos outros compositores durante este período histórico, de grande influência estética para a livre improvisação.

Assim, a livre improvisação, enquanto uma das práticas resultantes do experimentalismo do século XX, carrega muito dos princípios, atitudes e resultados deste experimentalismo, a um só tempo atuando na expansão dos horizontes musicais e colhendo os frutos da evolução musical na qual está imersa, num processo dialético. Um dos resultados desta expansão é a mudança de paradigmas, principalmente com relação ao som, a já citada “emancipação do som” de Lachenmann. Esta, a grande contribuição estética da música de concerto do século XX, apropriada pela livre improvisação. Pode-se dizer que, tendo adotado o som como dimensão primeira da

música, a livre improvisação acaba por ter na exploração do instrumento um dos seus pontos centrais, no que se refere a novas possibilidades timbrísticas e sonoras.

Além do arcabouço estético proveniente do experimentalismo da música de concerto, outra grande contribuição estética e de procedimentos para a livre improvisação veio da música popular. Muitos músicos livre-improvisadores tiveram sua formação no jazz, Derek Bailey e seus parceiros de Joseph Holbrooke Trio inclusos. O jazz era o que os movia e, no mesmo momento histórico do princípio da livre improvisação, este gênero musical experimentava a liberdade do *free jazz*, de compositores como Ornette Coleman, John Coltrane, Don Cherry, Cecil Taylor e Anthony Braxton. Mas foram as experimentações da música erudita contemporânea que acabaram por formar de fato o arcabouço estético desta nova forma de música, mesmo com a negação da existência de uma única estética por parte dos improvisadores. Seus precursores ouviam discos de John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman. “ Para mim, era um modo de aumentar meu repertório musical, meu conhecimento sobre música, minha consciência das possibilidades da música no fim do século XX. ” (BRYARS *apud* WATSON, p.79)¹⁸.

Atualmente, não é mais possível conceituar a livre improvisação como prática musical “experimental”, no sentido de uma arte de vanguarda que cria e abre caminhos, novas possibilidades, uma vez que mais de cinquenta anos já se passaram desde seu princípio, e muito desta prática já se cristalizou. Certamente a livre improvisação foi experimental no seu princípio, estando ainda hoje ligada a outras práticas experimentais em música, tanto como procedimento composicional como na performance, em constante processo de transformação. Em muitos casos, a livre improvisação tornou-se, com o passar do tempo, não mais um fim em si, mas um meio da música contemporânea, prática incorporada como mais um entre os vários recursos composicionais disponíveis. A livre improvisação sempre será experimental enquanto processo, prática empírica de combinações de timbres, estruturas, formas, a depender de quem a pratique:

(...) na mesma medida que o ponto de partida da livre improvisação contem a rejeição à adoção de um idioma ou tradição em particular, não favorece nenhuma experimentação ou atitude inovadora em relação à música (afora o sentido corriqueiro de que nada é proibido e que a música é sempre produto das próprias, e na prática únicas, escolhas do músico). Certamente a livre improvisação tem sido usada como meio para experiências musicais e criação de novos idiomas, mas isto é, se não uma coincidência, ao menos uma necessidade. Uma atitude experimental pode ser obviamente útil ao improvisador livre, mas isto não tira o fato de que esta atitude é uma ferramenta, que também pode ser descartada. Música improvisada livremente só é experimental ou inovadora quando

produzida por pessoas cujas ambições sejam inovar ou experimentar. (MUNTHE, 1992. p.4)¹⁹

Contudo, a livre improvisação tem o experimentalismo na sua raiz. As experiências musicais que acontecem cotidianamente na prática da livre improvisação podem servir para o desenvolvimento musical, a ampliação ou criação de novos idiomas e técnicas, e estar associada a novas práticas experimentais.

A maior dificuldade em tratar da livre improvisação advém justamente da sua (in)definição enquanto gênero musical e conceituação. Seu caráter aberto, inclusivo, permite e exige o cruzamento e diálogo das várias possibilidades estéticas tradicionais e contemporâneas, resultando, como exposto, numa infinidade de produtos musicais. Músicas distintas, concepções variadas, com mesmos princípios realizadores, com um mesmo processo criativo. A grande quantidade de resultados sonoros se deve às infinitas possibilidades de combinações de experiências musicais, aos repertórios trazidos a este contexto, por seus praticantes. Talvez esta dificuldade de conceituação advenha da natureza do objeto em questão. Trata-se do esforço de fixar (ou nomear) algo que está em constante mutação. É uma tentativa de rotular uma arte que nega veementemente o rótulo. E esta resistência se dá a partir da própria palavra *improvisação*. Algo improvisado, para o senso comum, é algo inacabado, feito para a necessidade do momento, sem planejamento, sem perspectiva de durar por muito tempo, “expediente temporário para problemas que permanecem sem solução” (PETERS, 2009, p.9). Daí a relutância de muitos improvisadores ao uso da referida palavra, expressando seu descontentamento. Pois, segundo Bailey, “(...) não há atividade musical que requeira maior habilidade e dedicação, preparação, treino e compromisso”. (BAILEY, 1992, p.xii)²⁰

Bailey (1992), lança as bases para este esforço de conceituação da livre improvisação, ao introduzir o conceito de improvisação *idiomática*, e seu contrário, a improvisação *não-idiomática*:

Usei os termos ‘idiomática’ e ‘não-idiomática’ para definir as duas principais formas de improvisação. Improvisação idiomática, amplamente mais praticada, é aquela que se dedica à expressão de um idioma – como o jazz, flamenco ou barroco – e tem sua identidade e motivação advinda daquele idioma. A improvisação não-idiomática tem outros interesses e é mais usualmente encontrada na chamada livre improvisação e, embora possa ser altamente estilizada, não é comumente ligada à representação de uma identidade idiomática. (BAILEY, 1992. pp.xi-xii)²¹

O conceito cunhado por Bailey, está longe de ser uma unanimidade entre os músicos improvisadores. Um dos principais argumentos contrários à sua utilização, defende que nenhuma manifestação musical pode se dizer não-idiomática. Não se pode

estar “fora” de algum idioma, nem que a própria negação do idioma seja o seu princípio estético. Acaba-se, na prática, criando o idioma do não-idioma. E isto é notado quando se observa as várias manifestações de livre improvisação mundo afora, através de mais de meio século de história. Pode-se identificar muitos mais pontos em comum entre as muitas manifestações desta prática do que admitem seus realizadores. Mas a principal característica da livre improvisação não está em seus princípios estéticos, mas no já citado fato de se tratar de música criada no instante da performance, sem prévia concepção ou projeto. O conceito de Bailey, apesar de discutível, ainda serve à identificação do objeto ao qual estamos nos referindo quando discutimos o tema, sendo eficiente para a necessária distinção entre aquela música baseada numa tradição, “expressão de um idioma”, e aquela cujos princípios negam a adesão explícita a um ou outro idioma pré-existente.

A livre improvisação é uma prática onde o processo prevalece sobre os resultados, sem a necessidade da fixação dos mesmos. A valorização da impermanência da música, arte performática, do instante, faz com que a possibilidade da reprodutibilidade técnica e fixação através da gravação sejam objetos de reflexão e discussão por seus produtores e teóricos. A partir da invenção do fonógrafo, por Thomas Edison (1847-1931) em 1877, uma grande revolução na escuta teve início, transformando profunda e permanentemente esta arte a que chamamos música. Talvez uma revolução de importância equivalente para a música como foi o desenvolvimento da escrita musical ou o advento das salas de concerto. O fonógrafo criou as condições para um maior aprofundamento na análise do som, causando uma revolução no debate sobre a natureza da música. A partir daquele momento, as condições espaço-temporais da música mudaram radicalmente. Passou a não ser mais necessária a presença do executante e do ouvinte no mesmo ambiente ao mesmo tempo para se ter a experiência musical, transformando a música esteticamente, formalmente, tecnicamente e socialmente. É como se o fonógrafo trouxesse a materialidade para a música. A partir daquele invento, passou a existir um *suporte* para a música, um objeto que *contém* música.

Talvez a maior das transformações tenha se dado pela possibilidade da infinita reprodutibilidade trazida pelo novo invento. Com ela, a impermanência natural do som passou a ser compensada pelo número de vezes que podemos ouvir aquele mesmo som. Poder ouvir uma mesma música, exatamente a mesma performance, inúmeras vezes, muda o grau de compreensão sobre aquela música e sua performance. Se a música,

naturalmente, já vinha sendo analisada através da história, com a reprodutibilidade promovida pelo fonógrafo esta análise tornou-se a um só tempo mais profunda e técnica. Todo o desenvolvimento do pensamento musical desde a antiguidade aconteceu tendo como base o discurso musical efêmero, como conhecido até o momento de a reprodutibilidade técnica ser possível, utilizando as possibilidades, meios, elementos e estética de cada período histórico. Dentre todas estas possibilidades e transformações, a condição de arte efêmera da música não havia mudado até a invenção de Edison. Este fato torna este invento um grande divisor de águas na história da música, causando profundas transformações. A proposição da *escuta reduzida* (SCHAEFFER, 1966) de Pierre Schaeffer, sua *Musique Concrète* e grande parte da produção de Stockhausen, por exemplo, só foram possíveis devido a esta inovação tecnológica. A já citada emergência do som, resultado do experimentalismo da música de concerto do século XX, de compositores como Schoenberg, Scelsi e Cage, teve um impulso extraordinário a partir da possibilidade da reprodutibilidade técnica em música. E toda a produção musical a partir desta nova realidade, mesmo não se utilizando diretamente deste novo recurso, não pôde mais escapar ao menos desta possibilidade. Com isto, houve uma mudança importante no modo de ouvir música. E, com a transformação do ouvido, o pensamento musical se transformou. As observações e experimentos sobre o timbre feitas pelos compositores citados evidenciam o novo foco nas qualidades do som no pensamento musical, investigações potencializadas pela reprodutibilidade técnica.

A livre improvisação, sendo uma prática nascida na era da reprodutibilidade técnica em música, utiliza ou pelo menos considera a possibilidade da gravação. No entanto, há algo de curioso sobre a relação entre a livre improvisação e a gravação. Uma das principais características da livre improvisação, como já considerado anteriormente, está justamente na impermanência e não-fixação daquela música que é produzida em sua prática. Esta qualidade faz parte da natureza da livre improvisação, algo com que lidar, que molda e define o curso desta prática e sua preparação. Com sua fixação em gravação, exclui-se esta qualidade. Isto provoca desconforto entre muitos improvisadores, pois tende a desconsiderar um de seus princípios mais caros.

As vantagens da gravação são amplamente reconhecidas. Com ela, é possível ouvir a produção de músicos distantes geográfica e mesmo historicamente. Suas aplicações enquanto ferramenta de estudo e didática são enriquecedoras. Mas, no caso da livre improvisação, o que se percebe são duas possibilidades, a partir da gravação: a transformação de determinada performance em composição a partir de sua fixação,

gerada livremente, mas fixada e passível de reprodução, ou o esvaziamento de sentido da improvisação a cada escuta. No primeiro caso, a improvisação passa a ser tratada como uma ferramenta composicional, podendo a gravação ser ainda um repositório das várias “composições” livres, criando um conjunto estético único, passível de estudo e reprodução. No segundo, a perda de sentido leva à perda de interesse por parte do músico e do público. Segundo Eddie Prevost, baterista improvisador, co-fundador do grupo de livre improvisação inglês AMM, “Nada está mais morto que a improvisação de ontem. ” (PREVOST *apud* PETERS, 2009, p.37)²². Prevost pondera que a transitoriedade, traço essencial em livre improvisação, está ausente na gravação. “Uma livre improvisação gravada está para sempre fixada, em curso de ser aprendida e lembrada. ” (PREVOST *apud* PETERS, 2009, p.37)²³

Percebe-se, no entanto, que os dois casos acontecem simultaneamente, a depender do uso que se faz da gravação, da situação, da posição do performer quanto a esta questão. Trata-se de uma questão complexa, que não permite uma só resposta. Derek Bailey, por exemplo, autor de várias gravações de improvisação livre, coloca a função da gravação e seus efeitos na improvisação livre em questão:

Pode ser que opositores e apoiadores da improvisação sejam definidos por suas atitudes em relação ao fato de que a improvisação abrange, mesmo celebra, a natureza essencialmente efêmera da música. Para a maioria das pessoas envolvidas, um dos atrativos duradouros da improvisação é sua existência momentânea: a ausência de documento residual. (BAILEY, 1992. p.35)²⁴

Considerando-se as ponderações expostas a respeito da gravação, esta pesquisa se utiliza deste meio pelas suas evidentes vantagens, respeitando os limites que tal possibilidade apresenta quando utilizada na livre improvisação. A pesquisa e o estudo deste ou outro tema em música seriam bastante dificultados na ausência da reprodutibilidade técnica. Nota-se que muitos improvisadores produzem gravações a fim de fazer sua produção artística ter maior alcance de público, mesmo considerando as transformações implicadas no seu uso.

Nos capítulos subsequentes, voltar-se há a tratar da gravação como ferramenta importante na preparação para a performance de livre improvisação no contrabaixo, levando em conta estas importantes reflexões, sentidas também na experiência do pesquisador enquanto improvisador.

1.3 Recursos de execução do contrabaixo

Como ponderado por Costa (2015), “a ação instrumental intencionalmente criativa por parte dos músicos participantes” (COSTA, 2015, p.120) é parte dos fundamentos da livre improvisação. Os praticantes de livre improvisação devem reunir as funções e características de criador e intérprete ao mesmo tempo, desenvolvendo uma escuta intensificada e interagindo em tempo real. Costa (2015) afirma ainda que, na improvisação livre, “a construção e a manipulação do som é decorrente de atos instrumentais intencionais, empíricos e, em geral interativos.” (COSTA, 2015, p.121). Sendo assim, pode-se dizer que a livre improvisação está fundamentada, entre outros elementos, na exploração instrumental, enquanto produtora e manipuladora de sons, sua matéria básica. E esta exploração instrumental está diretamente ligada à “valorização do fenômeno sonoro (pensado enquanto processo dinâmico) e a consequente incorporação do ruído (ou daquilo que ainda não é musical)” (COSTA, 2015, p.120), por se tratar de uma prática não idiomática, como já tratado anteriormente. Estas características acabam por definir a relação que se estabelece entre o performer e o instrumento escolhido, mantendo a exploração instrumental como busca constante por novas sonoridades, sons, timbres e possibilidades discursivas e expressivas.

Esta busca por novos sons frequentemente é geradora das chamadas técnicas estendidas. Segundo Padovani e Ferraz (2011), a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum a partir da segunda metade do século XX, “referindo-se à utilização dos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões e visão dos autores estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p.11). Contudo, a exploração instrumental é uma constante na história da música, gerando, durante todo o seu decorrer, técnicas novas, não usuais, ou técnicas tradicionais usadas em contextos diversos dos originais, que posteriormente se incorporaram ao uso comum, fazendo então parte das técnicas conhecidas e estudadas. Este processo acaba, não raro, por influenciar na construção dos instrumentos, adaptando-os à nova realidade e necessidade de músicos e compositores. Então, levando-se o contexto histórico em consideração, “pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p.11). Utilizar-

se-á, ao longo deste trabalho, a visão de Rosa (2014) sobre conceito de técnicas estendidas, derivado da visão de Padovani e Ferraz (2011), compreendendo “as duas visões atualmente mais aceitas por estudiosos do tema: elementos inovadores ou elementos tradicionais em contextos diferenciados.” (ROSA, 2014, p.14)

O contrabaixo teve, como qualquer outro instrumento, durante a sua história, seu desenvolvimento atrelado à sua exploração, uso pelos compositores e necessidades dos músicos dedicados a ele. Desde seu princípio, o contrabaixo existiu nas mais variadas formas, tamanhos, número de cordas e afinações. Segundo Robert (1994), o contrabaixo sempre apresentou certa “insubordinação a definições organológicas” (ROBERT, 1994, p.5)²⁵. Com relação a algumas destas definições, esta “insubordinação” permanece até hoje. Há inúmeros modelos, formas e tamanhos de contrabaixos pelo mundo, compreendendo uma variedade enorme de possibilidades de construção deste instrumento. A partir do século XX, no entanto, gradativamente produziu-se certa normatização, ao menos com relação ao número de cordas, consequente afinação e algumas definições quanto à sua construção. Muito provavelmente, este percurso histórico um tanto peculiar fez com que este instrumento permanecesse durante muito tempo pouco conhecido. A falta de conformidade também dificultou a produção de métodos, estudos, música e músicos dedicados a ele. No século XX, no entanto, ainda que timidamente frente a outros instrumentos muito mais populares e consagrados, parece ter havido uma certa “descoberta” deste instrumento. A música moderna, atrás de novas sonoridades, viu no contrabaixo novas possibilidades. Talvez pela sua versatilidade, como descrita por Robert (1994):

Quer pensemos nele como muitos instrumentos em um, ou como um instrumento com diferentes personalidades, o contrabaixo “é” ou se transforma naquilo que o compositor propõe para a arte do performer. Tratados de orquestração gostam de se referir a “natureza” de um instrumento, mas, com relação ao contrabaixo, pode-se perguntar se ele realmente tem uma natureza própria ou não. (ROBERT, 1994, p.5)²⁶

Assim, o contrabaixo, instrumento versátil, com muitas possibilidades a serem exploradas, torna-se um ótimo objeto de investigação na busca por novas sonoridades e possibilidades expressivas que a prática da livre improvisação proporciona.

Certamente não houve (e talvez nunca haverá) uma popularização extrema deste instrumento tão versátil. Mas um grande desenvolvimento técnico, de técnicas de construção e de repertório tem se notado, com crescente intensidade através dos anos. A música popular, sobretudo o jazz, teve e tem papel importante na popularização deste

instrumento, com um uso diverso do que tradicionalmente tinha como um instrumento de cordas friccionadas, utilizando basicamente o *pizzicato*.

Grande parte das publicações sobre o contrabaixo, bem como composições dedicadas originalmente a ele, além de métodos tradicionais, partem de contrabaixistas. É o caso das publicações a serem usadas neste trabalho para descrever algumas das técnicas do instrumento, num guia para a improvisação livre no contrabaixo, em capítulo subsequente. Além dos inúmeros métodos existentes, dois trabalhos têm importância central no mapeamento das técnicas modernas do contrabaixo, interesse central da música contemporânea, e como consequência, na improvisação livre. O primeiro, uma publicação de 1974, *The Contemporary Contrabass*, do contrabaixista e pesquisador Bertram Turetzky, tida como a primeira obra dedicada a uma compilação das técnicas modernas, até hoje grande referência. O segundo é *Modes of Playing the Double Bass*, do contrabaixista Jean-Pierre Robert, especialista em música contemporânea, que produziu um “*dicionário de sons*” (ROBERT, 1994), descrevendo as principais técnicas existentes, desde uma descrição organológica do instrumento até o detalhamento de técnicas avançadas como os multifônicos, por exemplo. Os catálogos de Turetzky (1974) e Robert (1994) sobre a técnica do contrabaixo servem como referência das possibilidades timbrísticas e expressivas existentes, tanto para o estudo e consequente aquisição destas técnicas pelos contrabaixistas como para o uso por compositores em busca de novas sonoridades para suas obras. São obras fundamentais dedicadas a este instrumento tão rico em possibilidades expressivas, usadas para divulgar e fomentar o seu uso por mais e mais compositores, ampliando o repertório existente. Com relação aos multifônicos, técnica complexa, serão utilizados como referência os trabalhos de Hakon Thelin, contrabaixista e pesquisador norueguês com obra dedicada exclusivamente ao assunto, Mark Dresser, contrabaixista americano especialista em técnicas estendidas e improvisação livre, e Michel Liebman, compositor israelense autor de obra sobre os novos sons para violoncelo e contrabaixo para fins composicionais.

NOTAS

³ “*Improvisation enjoys the curious distinction of being the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood.*” (BAILEY, 1992, p.ix)

⁴ “*(...) is part of every musical tradition in the world.*” (SOLIS, 2009, p.1)

⁵ “*(...) unknowable, as well impracticable by all but a very selected few.*” (SOLIS, 2009, p.1)

⁶ “*(...) to play without a prescribed piece in mind (...)*” (SOLIS, 2009, p.1)

⁷ “*(...) a kind of re-presentation – the presentation of something that has already been present and is made present again*”. (BENSON, 2003, p.24)

⁸ “*A performance is essentially an interpretation of something that already exists, whereas improvisation presents us something that only comes into being in the moment of its presentation.*” (BENSON, 2003, p.25)

⁹ “*We probably never should have started calling it ‘improvisation’.*” (NETTL, 2009, p.ix)

¹⁰ “*(...) the temporary solutions to problems that remain unsolved.*” (PETERS, 2009, p.9)

¹¹ “*(...) something that is insufficiently prepared and of no lasting value (...)*” (SORRELL *apud* PETERS, 2009, p.9)

¹² “*(...) musicians make much of the fact that they can play without preparation (...)*” (NETTL, 2009, p.ix)

¹³ “*(...) improvident and unreliable people.*” (NETTL, 2009, p.ix)

¹⁴ “*The advantage of using the method of free improvisation is that it is always possible to revise the music one is in the process of creating as well as the vantage-points of this music. At every moment the free improviser may throw the tools used hitherto overboard and change the direction of his or her music-making.*” (MUNTHE, 1992, p.6)

¹⁵ “*As long as the performing musician wants to be creative there is likely to be free improvisation.*” (BAILEY, 1992 p.142)

¹⁶ “*The bulk of freely improvised music, certainly its essential part, happens in either unpublicised (sic) or, at best, under-publicised (sic) circumstances: musician-organised (sic) concerts, ad hoc meetings and private performances. (...) And it’s easy to see that the more conducive the setting is to freely improvised music, the less compatible it is likely to be with the kind of presentation typical of the music business.*” (BAILEY, 1992 p.141).

¹⁷ “*(...) [Cage] displayed ambiguity and adversity toward improvisations and warned performers against improvisatory performances of his own scores, challenging his*

society's well-worn concepts of free music making and improvisation." (FEISST, 2009, p.38).

¹⁸ "For me, they were a way of enlarging my musical repertoire, my knowledge of music, my awareness of the possibilities of music in the late twentieth century." (BRYARS apud WATSON, p.79)

¹⁹ "Thus, in the same way that the starting-point of free improvised music contains a refusal to commit to any particular tradition or idiom, it no more favors any experimental or innovative attitude towards music (other than in the trivial sense that nothing is prohibited and that the music always is a product of the musician's own and, in practice, always unique choices). Certainly, free improvisation has been used as a means to musical experiments and the creation of new idioms, but this is, if not a coincidence so at least no necessity. An experimental or innovative attitude can of course be useful for the free improviser, but this does not lessen the fact that such an attitude is a tool which may also be discarded. Free improvised music is experimental or innovative only in as much as it is made by persons whose ambitions are to innovate or experiment." (MUNTHE, 1992. p.4)

²⁰ "(...) there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment." (BAILEY, 1992, p.xii)

²¹ "I have used the terms 'idiomatic' and 'non-idiomatic' to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom - such as jazz, flamenco or baroque - and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisations and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity." (BAILEY, 1992, pp.xi-xii)

²² "(...) nothing is more dead than yesterday's improvisation." (PREVOST apud PETERS, 2009, p.37)

²³ "A recorded improvisation is forever fixed, its routes to be learnt and remembered." (PREVOST apud PETERS, 2009, p.37)

²⁴ "It may be that opponents and supporters of improvisation are defined by their attitude towards the fact that improvisation embraces, even celebrates, music's essentially ephemeral nature. For many of the people involved in it, one of the enduring attractions of improvisation is its momentary existence: the absence of a residual document." (BAILEY, 1992. p.35)

²⁵ "(...) insubordination to organological definitions (...)" (ROBERT, 1994, p.5)

²⁶ "Whether we think of it as many instruments in one, or as one instrument with different personalities, the double bass 'is' or transforms itself into what the composer proposes to the performer's art. Treatises on orchestration like to refer to an instrument's 'nature', but as concerns the double bass, one can ask whether it actually has a nature of its own or not." (ROBERT, 1994, p.5)

CAPÍTULO 2

DEFINIÇÃO DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE LIVRE IMPROVISAÇÃO NO CONTRABAIXO

Neste capítulo, pretende-se relacionar e discutir vários dos elementos presentes na preparação para performance de livre improvisação de modo geral e, mais especificamente, suas implicações em se tratando do contrabaixo. Como visto no capítulo anterior, vários dos elementos presentes em qualquer performance e na sua preparação estão também presentes na livre improvisação. Contudo, a natureza singular desta prática requer adaptações ou atitudes específicas, sobre as quais pretende-se refletir. No ambiente de criação diverso do tradicional proposto pela livre improvisação, faz-se necessário chamar à atenção alguns aspectos idiossincráticos desta prática, e sua relação com as formas tradicionais de expressão musical.

Primeiramente faz-se necessário trazer à discussão um preconceito muito comum relativo à livre improvisação, a afirmação de se trata de “tocar qualquer coisa”, tal como apontada por Alonso (2014). Tal ideia é repetida por alguns entre os músicos não-improvisadores ou por parte do público não familiarizado com esta prática. Segundo esta afirmação, em livre improvisação pouco importa aquilo que se toque. Não há intenção, direção, estruturação, avaliação, reflexão, nem mesmo a necessidade de qualquer conhecimento técnico do instrumento, visto que tudo é permitido e aceito como material musical. Se tudo é permitido, não importa o que se toque, não haverá interferência positiva ou negativa no fluxo sonoro caótico. Portanto, não há razão de ser da livre improvisação, já que não há contribuição no sentido da criação, elaboração e apresentação de um discurso musical coerente. Este raciocínio, apesar de sua conotação negativa, pode ser um ótimo ponto de partida para a reflexão sobre os elementos que constituem a prática da livre improvisação e, como consequência, sua preparação. Como veremos, nada mais longe da realidade da livre improvisação que ‘tocar qualquer coisa’.

Talvez a ideia expressa na frase ‘tocar qualquer coisa’ advenha de uma interpretação equivocada da prática da livre improvisação, a partir da observação da total liberdade de criação proposta. O músico, em livre improvisação, é livre para expressar o que bem entender, sem as limitações que um determinado idioma traz consigo. Este fato, como já exposto, traz uma realidade completamente diversa daquela vivida pelo músico atuante em um idioma definido, seja a música clássica ocidental ou o *jazz*, por exemplo. O performer em livre improvisação torna-se o compositor, ou seja, toma decisões composicionais sobre aquilo que está sendo tocado, coisa impensável para o músico dedicado a ser intérprete de música previamente composta. A este último é permitido tomar apenas decisões interpretativas sobre o material concebido pelo

compositor. A expressão ‘tocar qualquer coisa’ demonstra ainda o desconhecimento das habilidades necessárias à prática da livre improvisação, bem como os critérios de avaliação desta atividade, que não podem ser os mesmos da música idiomática. A libertação de idiomas pré-estabelecidos não necessariamente conduz ao nada ou produz algo caótico, sem forma, estruturação. Por se tratar de uma prática musical que busca romper paradigmas estabelecidos relativos ao modo de realização da música, criando produtos artísticos com características diversas daquelas já conhecidas, são necessários novos critérios para sua análise, como propõe Costa:

O objetivo da livre improvisação é gerar processos criativos e não obras acabadas. Por isso, os critérios para análise e compreensão da improvisação devem ser diferentes daqueles utilizados para a composição. A livre improvisação tem como fundamentos a ideia de processo, a ação instrumental intencionalmente criativa por parte dos músicos participantes (pensados aqui enquanto intérpretes-criadores), a escuta intensificada e a interação em tempo real. (COSTA, 2015, p.120)

A característica apontada por Costa como “ação instrumental intencionalmente criativa” (COSTA, 2015, p.120) indica a direcionalidade da livre improvisação, passível de preparação, mesmo não havendo uma forma ou estrutura pré-definida, e esta se estabeleça no momento da execução. Por almejar o processo e não a obra acabada, a preparação para a performance da livre improvisação, tal como sua realização, é particularmente complexa. Não há um texto, referência, algo concreto sobre o que refletir, estudar, cristalizar uma interpretação, mas sim uma grande quantidade de atitudes, formas, gestos, estratégias, informações, em constante movimento, como oportunamente será abordado.

A possibilidade *a priori* de se poder tocar “tudo”, muito cara à livre improvisação, pode ser a um só tempo extremamente libertadora, mas também terrível, intimidante. Este aspecto é algo que se pode frequentemente perceber em oficinas dedicadas ao ensino da livre improvisação, entre músicos não iniciados nesta prática. Muitos iniciantes em livre improvisação (e instrumentistas ou cantores de música idiomática em geral, quando trazidos ao ambiente de livre improvisação) costumam se intimidar diante da proposição da liberdade, tendo dificuldade em iniciar o fluxo criativo, ou se colocar (contribuir, dialogar, interferir) numa improvisação em andamento. As oficinas citadas não raro utilizam estratégias para superar esta condição inicial. Mais adiante serão abordadas algumas das estratégias utilizadas para o estabelecimento de um ambiente de livre improvisação e a superação destas dificuldades iniciais, tentando responder às perguntas advindas da situação relatada:

diante da total liberdade de se fazer o que quiser, o que fazer? O que escolher como forma de expressão, tendo todas as possibilidades diante de nós?

Outro aspecto associado à possibilidade de se tocar “tudo”, ou “qualquer coisa”, é a ideia, também associada à livre improvisação, da criação a partir do nada (*creatio ex nihilo*). Um espectador com pouca experiência nesta prática pode ter a sensação de que em livre improvisação parte-se do nada. Mas, como pode-se verificar, isto não acontece:

Obviamente, não podemos começar do nada. Os idiomas, técnicas e todos os sistemas estão presentes nas biografias de todos. Contudo, para a prática da livre improvisação necessitamos desconstruir todos os idiomas, técnicas e sistemas tradicionais para criar um território comum para as “conversações”. (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.2)²⁷

Há, portanto, um ponto de partida. Pode-se dizer, como em Costa e Fridman (2011), que este ponto está fundado no território formado pela desconstrução dos idiomas trazidos ao ambiente da livre improvisação pelos músicos participantes. Este território é formado pelos materiais advindos de um “lado abstrato dos idiomas” (COSTA, FRIDMAN, 2011, p.2)²⁸. Mais do que os idiomas tal como acontecem na sua origem, aquilo que é trazido para o ambiente de livre improvisação é a sua parte mais “expressiva” por assim dizer, ou seja, alguns dos meios através dos quais a expressão musical acontece nos diversos idiomas. Neste sentido, trata-se mais da reunião das muitas possibilidades expressivas advindas dos vários idiomas existentes do que a criação pura e simples de uma nova expressão. Ou ainda, a criação de uma nova forma de expressão musical a partir das possibilidades expressivas de origem idiomática trazidas a um novo ambiente criativo. Pode-se ainda estabelecer que, “(...) mesmo escassamente compartilhado ou teorizado, o processo da livre improvisação estabelece seu próprio idioma e regras sintáticas.” (MENEZES, 2010, p.17). Portanto, a liberdade é constantemente restrita, através do estabelecimento de um idioma próprio. Importante ressaltar que este idioma pode ser estabelecido com referência exclusivamente à performance em curso, não necessariamente à toda livre improvisação ou mesmo à livre improvisação praticada por aqueles músicos especificamente. Como relata Ann Farber, improvisadora:

Nosso objetivo é tocar junto com a maior liberdade possível, o que, longe de significar sem restrições, na verdade significa tocar junto com habilidade e comunicação suficientes para sermos capazes de selecionar nossas próprias restrições, ao invés de dependermos de restrições precisamente escolhidas. (FARBER *apud* BORGGO, 2002, p. 167)²⁹

O estabelecimento destas restrições relatadas por Farber, parte fundamental no jogo da livre improvisação, evidencia a ideia de que a liberdade irrestrita pode não ser nem um desejo nem uma realidade nesta prática.

Assim, para uma efetiva preparação para performance de livre improvisação, é necessário tomar consciência e estar em constante contato com toda a “bagagem” idiomática adquirida ao longo da experiência pessoal. Todos os idiomas, técnicas e sistemas tradicionais adquiridos através dos anos de estudo, prática e apreciação musical fazem parte deste conjunto. Para além da técnica, pode-se dizer que estão presentes todas as possibilidades expressivas em música às quais o performer tenha acesso ou domínio. Com isto, alguém com maior tempo de prática na atividade musical (especialmente em improvisação), técnica instrumental mais apurada e repertório variado, provavelmente terá mais condições de realizar uma performance de livre improvisação, mesmo que o uso destes materiais não aconteça de modo explícito. Longe de ser condição única e indispensável para a performance de livre improvisação, a experiência e a técnica ampliam a gama de material disponível para esta atividade e, por consequência, a possibilidade de um resultado satisfatório. Pode-se estabelecer, portanto, que um dos elementos iniciais para a preparação para a performance de livre improvisação seja a tomada de consciência deste repertório pessoal. Este repertório prévio foi descrito por Pressing, em trabalho dedicado a tratar dos aspectos cognitivos dos elementos envolvidos na improvisação, estabelecendo os conceitos de referente (*referent*) e base de conhecimento (*knowledge base*) (PRESSING, 1984), tendo tido como objeto de estudo a improvisação idiomática. Seriam estas, segundo Pressing (1984), as duas grandes ferramentas, utilizadas pelo músico no ato da improvisação.

Por *referente*, Pressing entende “um conjunto de estruturas cognitivas, perceptuais ou emocionais (restrições) que guiam e ajudam na produção do material musical” (PRESSING, 1998, p.52). Em jazz, por exemplo, o referente seria a forma da música, incluindo a melodia e sua estrutura harmônica. Ou seja, aquilo que está dado pela própria música, sendo ainda “específico de determinada música” (PRESSING, 1998, p.52), ao qual a improvisação se refere e com o qual dialoga o tempo todo, sendo usado como um guia para coordenação da performance.

A *base de conhecimento*, ferramenta mais abrangente, inclui “materiais, excertos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas e esquemas da memória hierárquica, programas motores generalizados, entre outros” (PRESSING, 1998, p.53), que se constroem na memória de

longo prazo. A base de conhecimento advém da prática em improvisação, ensaios, análise, audição seletiva e performance. Esta seria a “bagagem” idiomática a que nos referimos acima.

Num primeiro momento, o conceito de referente parece não ser aplicável à livre improvisação, visto que estão ausentes os “guias” exemplificados por Pressing, como a melodia e a harmonia de uma determinada música. Mas, a partir da expansão da compreensão do conceito proposta por Costa e Schaub (2013), pode-se entendê-lo como “algo que é compartilhado por todos os performers e serve de guia no desdobramento temporal da performance vigente” (COSTA E SCHAUB, 2013, p.5). O referente, a partir desta interpretação, é entendido, na livre improvisação, como o “passado” da própria performance, o material produzido pela performance em curso, presente na memória recente e de longo prazo dos improvisadores. O referente passa a ser então “qualquer estratégia local e específica estabelecida pelos músicos durante ou no início de uma dada performance.” (COSTA e SCHAUB, 2013, p.4).

Em se tratando do conceito expandido proposto por Costa e Schaub, o referente seria composto pela seleção das próprias restrições citadas por Farber (2002). Os “limites” (referente), vão sendo escolhidos, aceitos ou não pelos performers no desenrolar da performance, a partir de material advindo do que foi criado durante a performance em curso. Portanto, a partir do início de uma livre improvisação, todo material criado e que ficou no tempo passado (recente e remoto), passa a ser um possível referente.

Ao conceito de base de conhecimento, Costa e Schaub adicionaram o *know-how* (saber fazer), expandindo-o. Ou seja, toda experiência em música enquanto arte temporal (saber lidar com o tempo passado e presente), em interagir com o outro, e com o som como matéria prima ilimitada da expressão musical. Além do conjunto de materiais musicais descritos por Pressing, foi adicionado todo o material e experiência que Costa e Schaub chamaram de “pré-musical”, ou seja, o conhecimento do fenômeno sonoro: suas qualidades acústicas em todos os seus parâmetros. Este conhecimento advém da prática instrumental, através da manipulação, escuta, produção e combinação de sons. Tudo aquilo que está “antes e depois” da linguagem musical, ou seja, o som. Assim, a base de conhecimento em livre improvisação abrange toda a memória musical pessoal, guardada na forma de um saber fazer musical (que envolve a experiência prática do músico), bem como um conhecimento de materiais sonoros, advindo de uma experiência “pré-musical”.

Neste sentido, tanto com relação ao referente quanto à base de conhecimento em livre improvisação, o performer está sempre “andando de costas”, como sugere Keith Johnstone, diretor de teatro, ao discorrer sobre a improvisação teatral:

O improvisador precisa agir como alguém andando de costas. Ele enxerga onde esteve, mas não presta atenção ao futuro. Sua narrativa pode levá-lo a qualquer parte, mas ele necessita “balanceá-la”, e dar-lhe forma, através da lembrança de incidentes que foram guardados e a reincorporação destes. Muito frequentemente o público irá aplaudir um material antigo trazido de volta... Ele admira o alcance (compreensão) do improvisador, uma vez que não só gera novo material, mas lembra e usa os eventos anteriores que o público pode ter esquecido. (JOHNSTONE *apud* PETERS, 2009 p.18)³⁰

Esta ideia do “andar de costas” se relaciona com o próprio conceito de história. Isto significa dizer que, ao improvisar, usamos constantemente a história pessoal de cada intérprete, toda a história da música com suas possibilidades expressivas e a história da improvisação em curso, recente ou remota. A imagem trazida por Walter Benjamin, a partir de um quadro de Paul Klee em suas *Teses sobre o conceito de História*, de 1940, ilustra a origem este conceito:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994. p.266)

A imagem do quadro em questão está reproduzida abaixo para ilustrar o texto de Benjamin, e como mais um auxílio para a discussão que segue.



Fig 2: Paul Klee. *Angelus Novus*. Nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel, 1920. Coleção do museu de Israel, Jerusalém. (Fonte: <http://www.usp.br/ran/ojs/index.php/angelusnovus/index> acessado em 03/06/2016)

De modo geral, pode-se considerar o referente e a base de conhecimento como conceitos muito próximos, muitas vezes difíceis de diferenciar, que se referem ao conhecimento prévio ao qual tem-se acesso durante a livre improvisação, sendo o referente o material gerado no momento da performance e base de conhecimento algo advindo da experiência anterior, a já referida “bagagem”. Pode-se concluir que a matéria prima básica da livre improvisação está na história pessoal de cada improvisador, considerando-se este tanto mais capacitado quanto maior facilidade tiver em acessar este material, trazendo-o para o novo contexto da performance em curso. O material em questão se apresenta em duas categorias. Uma que contém aquele material advindo do acúmulo de longo prazo (base de conhecimento), e aquele mais imediato, advindo da própria improvisação em curso (referente). E o acesso a estas duas categorias de “bancos de dados”, usados na performance, precisa ser desenvolvido, o que pode (e deve) ser feito através da prática em livre improvisação. Segundo Peters (2009),

O sucesso dos improvisadores (...) não depende da transcendência ou liberação do peso morto e lixo da história mas, antes, da habilidade de encontrar novas maneiras de habitar o velho e reanimar velhas formas através de um processo de reapropriação que promova a improvisação mais como meio de salvação e redenção que criação: a re-novação. (PETERS, 2009 p.18)³¹

Em livre improvisação, pode-se entender o “velho” de Peters como as formas, gêneros e estéticas musicais do passado, virtualmente toda a música já produzida através da história, como também todas as possibilidades expressivas da música e todo o som produzido, incluindo aquele dos vários momentos anteriores.

É importante ressaltar no entanto que, apesar de elementos fundamentais, o conhecimento técnico do instrumento e a capacidade de acesso à base de conhecimento por si só não garantem a performance satisfatória do músico em livre improvisação. Para além da matéria prima referida até agora, outras características mais ligadas à prática de fato, ao fazer musical, são necessárias ao exercício da livre improvisação, todas de algum modo ligadas entre si. Vários improvisadores e pesquisadores em livre improvisação já descreveram estas habilidades, a serem tratadas a partir de agora, a partir das ideias de alguns destes pensadores.

O compositor, improvisador e entusiasta da livre improvisação Cornelius Cardew apontou, em texto intitulado *Towards an Ethic of Improvisation* (1972), sete das virtudes a serem desenvolvidas para a prática da livre improvisação, ou as virtudes possíveis e desejáveis a serem desenvolvidas pelos músicos improvisadores.

Cardew inicia sua lista com a virtude da simplicidade. Procurar a simplicidade, segundo Cardew, é essencial em livre improvisação. Esta ideia está ligada à eloquência que conquistamos com a experiência, comunicando qualitativamente ideias musicais sem a necessidade do discurso verborrágico, por assim dizer. Enfim, dizer muito com poucas palavras. Cardew faz a ressalva de que a simplicidade deve conter a memória do caminho percorrido para alcançá-la. A seguir, indica a integridade como uma virtude a ser desenvolvida. Com esta virtude, Cardew pretende a ligação direta entre aquilo que temos em mente e aquilo que realmente dizemos, em termos musicais. “A diferença entre fazer o som e ser o som” (CARDEW, 1972, pp 6-7)³², ou seja, o total comprometimento com o fazer musical, considerando os sons e ideias musicais algo emanado da imaginação, não algo externo ao executante. Outra virtude necessária seria a abnegação, o olhar para além de si. Podemos pensar nesta virtude como algo quase metafísico, distante da prática musical. Mas, a prática da livre improvisação, em seus princípios, está intimamente ligada a esta virtude, onde a *self-expression* dá lugar a uma expressão coletiva. Esta característica, necessária ao praticante da livre improvisação, leva ao questionamento, por muitos improvisadores e teóricos, da validade da livre improvisação em sua modalidade solo, a ser tratada oportunamente. Podemos perceber a abnegação apontada por Cardew neste pensamento de Derrida: “Mas ali, onde existe a improvisação, não sou capaz de me ver, sou cego a mim mesmo. E não será o que vejo, não, não o verei, é para os outros verem. Aquele que improvisou aqui, nunca o verei.” (DERRIDA *apud* PETERS, 2009, p.37)³³

Cardew segue citando a complacência. Esta virtude pode ser nomeada também como paciência ou tolerância. Trata-se da capacidade de aceitar “as fragilidades [inconsistências]^c não só dos colegas improvisadores, mas as próprias. Superar a reação instintiva contra algo fora do tom (no sentido amplo) ” (CARDEW, 1972 p.6)³⁴. O estado de preparação (*awakeness*) seria outra virtude. Estar constantemente preparado para responder prontamente a qualquer situação, frase, mudança de discurso e caráter que possam ocorrer durante a performance. A identificação com o natural, é apontada como outra virtude. Para Cardew, não há distinção entre música e o mundo natural, partes de uma mesma realidade.

Por fim, Cardew aponta a aceitação da morte como uma virtude a ser desenvolvida. Esta virtude está relacionada a uma das principais características da livre

^c No original: “*Improvising in a group you have to accept not only the frailties of your fellow musicians, but also your own.*” (CARDEW, 1972 p.6).

improvisação (e de toda a música, enquanto arte performática), tratadas anteriormente neste trabalho: a transitoriedade. “De certo ponto de vista, a improvisação é forma mais elevada da atividade musical, por ser baseada na aceitação da fragilidade fatal da música e sua característica essencial e mais bela – sua transitoriedade”. (CARDEW, 1972, p.7)³⁵ A transitoriedade suscita o questionamento da validade da gravação em livre improvisação, como tratado anteriormente. Talvez por ser esta uma importante característica da livre improvisação, mais afeita ao processo do que o resultado, a gravação não desperte tanto interesse entre os seus praticantes.

Percebe-se, através desta lista elaborada por Cardew, virtudes diretamente ligadas ao discurso e expressão musicais, como também aquelas que se referem a uma atitude ou postura diante da atividade da livre improvisação, da música ou mesmo da vida. Aí está uma outra grande diferença entre a prática da livre improvisação e a prática da música idiomática. Devido à necessidade de se estabelecer um ambiente propício para a performance, vários aspectos relacionados à prática são habitualmente discutidos e considerados em livre improvisação, para além dos comumente estudados na performance de música idiomática. Não se trata de dizer que estes outros aspectos não existam ou não estejam presentes também na performance de música idiomática. Porém, o que se sente é que, em muitos casos, em performances de música idiomática, grande parte destes aspectos é negligenciada. Pode-se dizer que a busca pelas virtudes apontadas por Cardew pode trazer grandes ganhos para qualquer músico, independente da área de atuação. Em livre improvisação, tais condições se tornam essenciais, e negligenciá-las pode significar uma performance menos satisfatória. Pode-se, portanto, utilizar a livre improvisação na busca por estas condições.

A improvisadora e pesquisadora Chefa Alonso elenca quatro categorias de habilidades necessárias para a prática da livre improvisação, em seu *Enseñanza y Aprendizaje de la Improvisación Libre*, de 2014. Estas, mais em contato com a efetiva preparação para performance em livre improvisação, dialogam com as virtudes elencadas por Cardew. São elas: 1) escuta e decisão, 2) ocorrência, negociação e memória, 3) independência e 4) exploração do instrumento.

Estas categorias a princípio não têm uma ordem de importância, nem podem ser consideradas autônomas, uma vez que, como em toda a prática musical, na situação de performance, todas as categorias se confundem, dialogam e são extremamente interdependentes. A separação em categorias serve à análise científica, devendo-se considerá-las partes indissociáveis no fazer musical. Mas, se há alguma categoria

primária, com maior importância, sem a qual não se inicia (nem se mantém) o fluxo criativo que a livre improvisação propõe, esta é a escuta:

O aspecto inicial e mais importante da improvisação é a capacidade de escuta: uma escuta que se fará cada vez mais refinada permitindo ao improvisador reagir à informação que é relevante em cada contexto musical e que a utilização de se faça dela (escuta) seja cada vez mais eficaz. O sentido da escuta se desenvolve com o tempo, tornando-nos mais hábeis para perceber diferenças e semelhanças. (ALONSO, 2014, p.29)³⁶

A escuta necessita ser estimulada, estando relacionada a todas as outras categorias apresentadas por Alonso, bem como algumas das virtudes propostas por Cardew, em especial o “estado de preparação” (*awakeness*) (CARDEW, 1971). Sem a escuta apurada, não há livre improvisação. Costa aponta a necessidade de se desenvolvê-la ao nível da *escuta reduzida* (SCHAEFFER, 1966) proposta por Pierre Schaeffer, para que se tenha a percepção do som em seu estado primário e se estabeleça a dimensão sonora como fonte primordial de material para a livre improvisação:

É preciso que desde o início se estabeleça o primado do som (e não da nota e de seus sistemas molares: tonal, modal, atonal, dodecafônico etc.). (...) A ideia é partir do mínimo, do molecular que é comum a qualquer música: o som. Este pode se transformar em qualquer coisa: motivo, tema, figura, melodia, textura, ruído, grito, traço, desenho, gesto, elemento etc. (COSTA, 2013, p.282)

A partir da escuta, vem a capacidade de reação ao que se ouve, ainda relacionada ao “estado de preparação” de Cardew, que Alonso chama de “decisões”. Estas decisões são tomadas de modo tão rápido, instantâneo, num fluxo criativo, que poderiam ser chamadas de *reações*. Portanto, é necessário se desenvolver a capacidade de reagir àquilo que se ouve. Estas reações se darão a partir de toda a base de conhecimento do improvisador, o referente da improvisação em curso, a imaginação, a capacidade composicional do performer e algumas das virtudes propostas por Cardew, como a simplicidade, a abnegação, e a transitoriedade.

A categoria da “ocorrência, negociação e memória”, de Alonso (2014), trata da capacidade de proposição e articulação de ideias. A complexidade de uma determinada ideia proposta em situação de livre improvisação não tem tanta importância quanto o momento de sua inserção, sua pertinência, eficácia, capacidade transformadora no processo musical geral e expressividade. Alonso (2014) compartilha da ideia de que uma técnica mais apurada “permite propor e desenvolver ideias musicais mais complexas” (ALONSO, 2014, p.30)³⁷, tanto em livre improvisação como em improvisação idiomática. É um fato que, quanto maior o domínio técnico do instrumento, maior capacidade de expressar naquele instrumento aquilo que se imagina.

Porém, como já ponderado anteriormente, nem sempre há uma relação direta entre a técnica e a capacidade de proposição e desenvolvimento de ideias. É possível observar músicos com técnica pouco desenvolvida e alta capacidade de proposição de ideias, bem como o inverso. A prática da livre improvisação, por este motivo, se presta muito bem à iniciação musical, onde é possível o estudante, mesmo sem grande domínio técnico do instrumento, exercitar a sua expressividade musical. Inúmeras iniciativas de inclusão da livre improvisação como ferramenta didática têm sido propostas e sua aplicação têm demonstrado resultados satisfatórios, como em Rosa (2014). Pode-se, com isso, concluir que a capacidade de proposição de ideias seja também uma habilidade a ser desenvolvida, paralelamente ao incremento da técnica instrumental.

Em termos de material musical, as proposições ou reações ao discurso acontecem em duas formas básicas, a partir da escuta. Continuidade ou ruptura: pode-se desenvolver aquilo que vinha sendo feito, através da imitação, variação, adição de elementos, ou pode-se romper o fluxo do modo como vinha se desenvolvendo, a partir de um material contrastante. E a eficácia tanto da continuidade como da ruptura se dará na medida que o material proposto seja percebido pelos companheiros de improvisação como tal. Ou seja, a intenção ou caráter daquilo que se propõe não basta para que o fluxo criativo continue de uma forma ou de outra. Isto vai depender de como os outros improvisadores interpretem o material proposto. Contudo, a transformação sempre acontece, na medida em que mesmo uma imitação ou adição de material semelhante sempre transforma aquilo que imita ou soma, mesmo que não tenha a intenção de romper o discurso prévio.

Outra categoria elencada por Alonso, a independência, trata da autodeterminação de cada participante. Trata-se tanto da capacidade de seguir uma ideia própria, propondo-a e desenvolvendo-a, bem como a habilidade de mudar a própria ideia a partir das propostas e reações dos companheiros de performance. De certo modo, esta categoria engloba as virtudes da integridade, abnegação e complacência descritas por Cardew, e está ligada à preparação para performance, um dos ambientes necessários para o desenvolvimento destas ideias e capacidade.

A exploração do instrumento, a última categoria descrita por Alonso, está entre as principais categorias de habilidades necessárias à prática da livre improvisação, assim como a escuta. É através do instrumento (sempre considerando a voz e o corpo como instrumentos) que o músico se expressa, onde a improvisação acontecerá:

Tudo está por ser criado. Para tanto, a preparação da livre improvisação se torna um processo de exploração das possibilidades do instrumento. O domínio técnico destas possibilidades se faz necessário no sentido de conseguir expressar exatamente aquilo que se imagina. (COSTA, 2015, p.120)

A livre improvisação requer do instrumentista uma grande intimidade com seu instrumento de escolha. Ao mesmo tempo, exige a constante exploração do instrumento em busca de novas possibilidades sonoras e expressivas. Portanto são necessárias tanto a abordagem de especialista, o conhecimento profundo dos caminhos daquele instrumento, como a de amador ou ainda completo desconhecido, na tentativa de reproduzir o primeiro contato. As técnicas carregam consigo muito dos seus idiomas originários. De modo geral, a técnica é desenvolvida a partir de um idioma musical, numa relação dialética. Novas possibilidades no instrumento influenciam a música composta e composições exigem novas habilidades instrumentais, um dos aspectos da colaboração compositor/intérprete. As inovações tecnológicas nos instrumentos acontecem desta mesma maneira. Novos instrumentistas exigem novos instrumentos e vice-versa. A livre improvisação (advinda da grande exploração por novos timbres e meios de expressão do início do século XX), é uma importante forma de exploração instrumental contemporânea, sendo fonte de várias inovações técnicas e instrumentais. Neste contexto, as técnicas estendidas têm importância fundamental. Como visto, considera-se técnicas estendidas tanto as formas não usuais, inovadoras de executar um instrumento como as formas tradicionais em um novo contexto. E o contexto em livre improvisação, como visto, é fundamental.

Nesta busca por novos timbres e possibilidades expressivas, muitas vezes os músicos, com a ajuda de *luthiers* ou não, “inventam” instrumentos novos ou “preparam” (alteram) instrumentos já existentes. Esta acaba por ser uma atitude análoga às técnicas estendidas, aplicada à construção/modificação de instrumentos. Uma boquilha de clarinete adaptada a um trompete não é exatamente um instrumento novo, mas duas partes de instrumentos tradicionais fora de seus contextos.

O que se observa nestes casos, em geral, é a confirmação da importância da técnica, uma vez que a novidade timbrística e/ou expressiva se torna mais eloquente e eficiente na medida em que uma técnica adequada passa a ser desenvolvida pelo executante. A técnica, enfim, não deve de modo nenhum impedir o músico de expressar aquilo que imagina ou sente, seja em música idiomática ou não-idiomática. Em livre improvisação, esta máxima toma especial importância, uma vez que o músico está

conectado diretamente com a criação, e a expressão desta criação invariavelmente passa pela técnica, que pode ser tanto limitante quanto libertadora. E, dentre todos os elementos aqui expostos, o mais facilmente sujeito à prática da preparação do modo tradicional ou não, através tanto de estudo individual como coletivo, é a técnica instrumental.

Segundo Borgo (2002), os músicos envolvidos na prática da improvisação tendem a considerar que os maiores ganhos na técnica e habilidades decorrem da atividade prática, em situação real de improvisação. Assim sendo, as habilidades para a livre improvisação devem ser adquiridas no contexto da própria improvisação, coletivamente. Obviamente não se trata de diminuir a importância do estudo individual, ambiente de exploração, reflexão e preparação para a posterior aplicação das técnicas, procedimentos e possibilidades expressivas. Mas, em livre improvisação, a preparação não gera um material único, específico, que irá ser reproduzido em ensaio ou na performance. São geradas condições (técnicas, expressivas) para que o performer possa ter à sua disposição. Portanto, em livre improvisação a performance pode ser considerada como mais uma etapa na aquisição destas condições.

Não há em livre improvisação, como visto anteriormente, a ideia de ensaio tal qual em música idiomática, onde ocorre a audição repetida de detalhes musicais para o aperfeiçoamento de um determinado gesto, frase, obra ou mesmo performance como um todo. Como Borgo (2002) pondera, isto não quer dizer que não existam técnicas (ou estratégias) para o estudo da livre improvisação. Uma destas estratégias, descrita por Borgo, constitui na imposição pessoal de desafios que limitam o material, técnicas ou conceitos à disposição. Isto, segundo Borgo, dificulta a prática e provoca uma situação análoga ao estudo, induzindo, digamos assim, ao aperfeiçoamento. Este tipo de estratégia não é estranha a qualquer estudo tradicional de instrumento. Não raro o estudante é colocado (deliberadamente, por imposição do professor, ou em situação de práticas instrumentais, como o ensaio) em situações com o intuito de induzir o aperfeiçoamento diante da dificuldade. Percebe-se, em se tratando de livre improvisação, que, a depender da limitação proposta por este expediente, pode-se tanto dificultar como facilitar a abordagem de determinado elemento ou ferramenta, o que amplia a aplicação desta estratégia. Como ponderado anteriormente, o espectro técnico, estético e conceitual ilimitado do material pode prejudicar o improvisador, principalmente o iniciante, inibindo-o. A estratégia de limitação do material pode, neste caso, facilitar o estudo da livre improvisação. A serem discutidas mais adiante, estas

práticas têm muitos usos e são comumente aplicadas, tanto no estudo privado como no coletivo.

Somando-se ainda às virtudes, habilidades e elementos necessários à preparação para performance descritos ao longo deste capítulo, pode-se considerar a capacidade de estabelecer o vínculo social necessário ao ambiente da livre improvisação. Muitas vezes, os “ensaios” de livre improvisação, principalmente aqueles entre músicos desconhecidos, têm apenas o intuito de fazer o reconhecimento do terreno, habilidades, estéticas, enfim, procurar afinidades. E estes “ensaios” geralmente são envolvidos por muita reflexão, tanto sobre as concepções da livre improvisação, como da música em geral.

(...) a preparação e o aprendizado desta disciplina é um laborioso processo de exploração, não só das possibilidades do próprio instrumento, para refletir as necessidades expressivas de cada músico, mas também das infinitas maneiras de negociação social que há que se estabelecer entre os músicos que participam desta experiência coletiva, para que a música “caminhe”, “funcione”, seja eficaz. (ALONSO, 2008, p.13)³⁸

É possível dizer que a prática da livre improvisação, bem como sua preparação, é um ótimo processo de autoconhecimento para qualquer músico, improvisador ou não, podendo ser tanto exercida enquanto meio de expressão, forma de arte, em apresentações diante de um público, ou como ferramenta de estudo, exploração e didática musical. As vantagens da aplicação e uso desta prática são reconhecidas e constatadas por instrumentistas e pesquisadores. Instrumentistas não improvisadores, habilitados e experientes em música idiomática, quando colocados em situação de livre improvisação, na maior parte dos casos tendem a reagir com entusiasmo. Há relatos da descoberta de novas maneiras de enxergar a si próprios e aos outros músicos, trazendo grande aprendizado, como descreve o violinista Alexander Balanescu, ao discorrer sobre sua experiência na *Company Week* de 1991, evento criado por Derek Bailey em 1976, com o intuito de reunir improvisadores e músicos não improvisadores para uma semana de apresentações de livre improvisação:

É uma grande aventura. É também um processo de aprendizado para mim. Toda noite descubro coisas sobre mim mesmo e sobre os outros músicos. Isto me dá muita força. Esta é uma coisa difícil para um músico com formação clássica fazer. Você não tem a música onde se esconder atrás, você está muito em evidência. Após cada noite tenho uma sensação de conquista por ter passado por esta experiência e expressado algo. (BALANESCU *apud* BAILEY, p.138)³⁹

Com isto, é possível concluir que a livre improvisação tem grande contribuição a dar para a música no sentido amplo, em muitos aspectos. Ainda segundo Bailey, “pode-

se afirmar que a improvisação é melhor buscada através de sua prática em música. E a prática em música é melhor buscada através da improvisação. ” (BAILEY, 1993 p.142)⁴⁰. Sendo assim, as grandes áreas da pesquisa em música como a da performance e sua preparação, da didática do instrumento e coordenação grupal, têm na livre improvisação uma ótima ferramenta de trabalho. E as áreas de estudo ligadas às técnicas composicionais e estética contemporânea, uma grande fonte de possibilidades artísticas e de expressão em música.

NOTAS

²⁷ *“Obviously, we cannot start from nowhere. The idioms, techniques, and all the systems are present in everyone's biography. However, to the free improvisation practice we need to deconstruct all the idioms, techniques and traditional systems in order to create a common territory to those “conversations”.* (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.2)

²⁸ *“(...) abstract side of the idioms (...)”* (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.2)

²⁹ *“Our aim is to play together with the greatest possible freedom - which, far from meaning without constraint, actually means to play together with sufficient skill and communication to be able to select proper constraints in the course of the piece, rather than being dependent on precisely chosen ones”.* (FARBER apud BORGIO, 2002, p. 167)

³⁰ *“The improvisor (sic) has to be like a man walking backwards. He sees where he has been, but he pays no attention to the future. His story can take him anywhere, but he must still ‘balance’ it, and give it shape, by remembering incidents that have been shelved and reincorporating them. Very often an audience will applaud when earlier material is brought back to the story...They admire the improvisor's (sic) grasp, since he not only generates new material, but remembers and makes use of earlier events that the audience itself have forgotten.”.* (JOHNSTONE apud PETERS, 2009 p.18)

³¹ *“Success for the (...) improvisers does not depend upon the transcendence of or liberation from the dead weight and waste of history, but rather, on the ability to find new and novel ways of revivifying dead forms through a productive process of reappropriation that promotes improvisations more as a means of salvation and redemption than of creation: re-novation.”* (PETERS, 2009 p.18)

³² *“The difference between making the sound and being the sound.”* (CARDEW, 1972, pp 6-7)

³³ *“But there, where there is improvisation, I am not able to see myself. And it is what I will see, no, I won't see it, it is for others to see. The one who has improvised here, no I won't ever see him.”* (DERRIDA apud PETERS, 2009, p.37)

³⁴ *“(...) not only the frailties of your fellow musicians, but also your own. Overcoming your instinctual revulsion against whatever is out of tune (in the broadest sense).”* (CARDEW, 1972 p.6)

³⁵ *“From a certain point of view improvisation is the highest mode of musical activity, for it is based on the acceptance of music's fatal weakness and essential and most beautiful characteristic -its transience”* (CARDEW, 1972 p.7)

³⁶ “ *El aspecto inicial y más importante de la improvisación es la capacidad de escucha; una escucha que se hará cada vez más refinada permitiendo al improvisador reaccionar a la información que es relevante en cada contexto musical y que la utilización que se haga de ella sea cada vez más eficaz. El sentido de la escucha se va desarrollando con el tempo haciéndonos más hábiles para percibir diferencias y similitudes.*” (ALONSO, 2014, p.29)

³⁷ “(...) *permite proponer y desarrollar ideas musicales más complejas (...)*” (ALONSO, 2014, p.30)

³⁸ “ (...) *la preparación y el aprendizaje de esta disciplina es un laborioso proceso de exploración, no sólo de las posibilidades del propio instrumento, para reflejar las necesidades expresivas de cada músico, sino también de las infinitas maneras de negociación social que se tienen que establecer entre los músicos que participan de esta experiencia colectiva, para que la música ‘camine’, ‘funcione’, sea eficaz.* ” (ALONSO, 2008, p.13)

³⁹ “*It’s a great adventure. It’s also a learning process for me. Every night I find things about myself as well as the other musicians. It gives me a lot of strength. This is quite a difficult thing for a classically trained musician to be doing. You don’t have the music to hide behind, you are very much on the line. After each night I feel a sense of achievement because I’ve gone through it and managed to express something.*” (BALANESCU *apud* BAILEY, p.138)

⁴⁰ “(...) *it might be claimed that improvisation is best pursued through its practice in music. And that the practice of music is best pursued through improvisation.*” (BAILEY, 1993 p.142)

CAPÍTULO 3

PROPOSTA DE GUIAS PARA A PRÁTICA DA LIVRE IMPROVISAÇÃO NO CONTRABAIXO

Este capítulo propõe guias direcionadas a contrabaixistas e músicos em geral, interessados em se utilizar da livre improvisação, tanto como forma de criação e expressão musical, como também método de estudo e autoconhecimento, através da aquisição e desenvolvimento das características suscitadas e necessárias a esta prática. Estas características fazem parte de um sistema complexo, uma vez que se inter-relacionam e envolvem grande capacidade auditiva e motora, como também a consciência estética e composicional daquilo que se está produzindo, levando à necessidade de tomada de decisões no momento da performance.

Como já discutido anteriormente, “o músico intérprete não recebeu instrução que o levasse a desejar fazer julgamentos ou escolhas ou de se responsabilizar pela unidade e coerência da obra” (FALLEIROS, 2012, p.149), uma das exigências da livre improvisação. Muitos músicos estão fortemente ligados a um determinado idioma. Toda a técnica, portanto toda a relação mais primária com qualquer instrumento, carrega muito do idioma para o qual foi desenvolvida. Tais músicos têm grande dificuldade de ir além destes idiomas e, como acontece na livre improvisação, tocar livremente. Assim, é necessário que o estudo e preparação da livre improvisação crie as condições para que isto ocorra e se desenvolva.

Uma possibilidade de caminho a ser percorrido pelo músico intérprete em direção à livre improvisação, apresentada por Costa e Fridman (2011) propõe “começar pelas figuras rítmico-melódicas que comumente encontramos nos gestos idiomáticos e gradualmente desconstruí-las em ambientes interativos ” (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.3)⁴¹. Os pesquisadores propõem a “transcendência dos limites dos territórios” já estabelecidos no repertório do músico, num caminho que “tende a ir da nota ao som, do abstrato ao concreto, do jogo com regras ao jogo sem elas, da improvisação idiomática à livre improvisação ” (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.3)⁴². Ou seja, partir do idioma conhecido e, através de sua “desconstrução”, chegar-se em algo novo. Para isso, os autores propõem um caminho partindo do *blues*, passando pela improvisação em *jazz standards*, improvisação modal, improvisação em ritmos (brasileiros) definidos e finalmente, livre improvisação, utilizando-se da constante transformação, variação e desenvolvimento, indo além da dimensão figural de qualquer idioma pré-estabelecido, do pensamento *gestual* para o pensamento *textural*. Esta “desconstrução” dos idiomas anteriormente estabelecidos, constituintes da base de conhecimento, é prática comum entre os improvisadores, que partem de suas bases de conhecimento idiomáticas para criar uma nova base de conhecimento, sem o compromisso com algum idioma.

Este capítulo trata, portanto, da sugestão de exercícios, estratégias grupais e individuais e modos de exploração instrumental com enfoque no contrabaixo, no sentido da aquisição e desenvolvimento das habilidades descritas no capítulo anterior. Dentre as muitas habilidades, virtudes e características necessárias à improvisação descritas pela literatura dedicada ao assunto, como em Cardew (1972) (simplicidade, integridade, abnegação, complacência, identificação com o natural, transitoriedade e estado de preparação) ou Pressing (1984) (eficiência, fluência, flexibilidade, capacidade de correção de erros, expressividade), as relatadas por Alonso (2014) têm especial atenção desta pesquisa, sendo elas: 1) escuta e decisão, 2) ocorrência, negociação e memória e 3) independência, além da 4) exploração não convencional do instrumento. De certa forma, as características relacionadas por Alonso (2014) acabam por englobar as descritas por vários outros autores, e estão entre aquelas que mais servem a esta proposição de guias, relacionadas à performance propriamente dita. Como forma de sugestão, este trabalho seleciona algumas dentre as muitas propostas de exercícios expostas nos trabalhos de pesquisadores como Alonso (2014), Costa (2013), Costa e Fridman (2011), Falleiros (2012), Hall (2009) e Nunn (1998), privilegiando aquelas relacionadas às habilidades descritas por Alonso (2014).

Pode-se perceber que há muito em comum nas propostas de exercícios e estratégias contidas em todos os trabalhos citados, com relação à preparação para performance de livre improvisação. A extensa maioria dos exercícios e estratégias compartilham a mesma metodologia para obter os resultados esperados, ou seja, a capacidade de desenvolver as habilidades que permitam criar, utilizar e interagir com o material sonoro em tempo real. Via de regra, os exercícios e estratégias propõem uma limitação do campo de atuação e têm os “processos criativos subjugados à pedagogia” (FALLEIROS, 2012, p.157). Portanto, curiosamente, estes exercícios e estratégias propõem a limitação da liberdade para o estudo da livre improvisação, tendo muito em comum com as instruções contidas em algumas composições de música experimental de autores como Stockhausen, Cage, Globokar e Cardew. Uma explicação para tal fato pode estar justamente nas características singulares desta prática.

Há duas destas características, tratadas no capítulo anterior, que tornam o processo de estudo da livre improvisação especialmente complexo e talvez expliquem a metodologia limitante, comum aos exercícios e estratégias propostos. A primeira delas seria a falta de um referente anterior ao início da performance. Não há, como já discutido, material ou estrutura pré-concebida na qual se apoiar, estudar, se referir e

construir um discurso. Em livre improvisação torna-se necessário perceber o referente constituído a partir do início da performance para, então, sobre este, construir-se um discurso musical coerente. A outra característica é o acesso à base de conhecimento. Este elemento, não comumente utilizado em seu estado de origem (idiomático), de forma literal, constitui a matéria prima do que será utilizado na livre improvisação. É necessário criar a mestria deste acesso, “tornar óbvio o que já conhecemos” (ALONSO, 2014, p.18), tornar conscientes “(...) aqueles fazeres que se tornaram incôscios com o tempo ” (FALLEIROS,2012, p.147). Ou seja, é necessário que o improvisador adquira a capacidade de trazer para o ambiente da livre improvisação toda sua experiência musical, os materiais, formas, repertório expressivo e técnico adquiridos ao longo de sua história, utilizando-se desta base de conhecimento prévio para a criação em tempo real.

Diante destas dificuldades iniciais, as limitações de material e ação contidas nas propostas de estratégias e exercícios têm a função pedagógica de isolar determinada característica para seu estudo, em muitos casos viabilizando-o. Tal expediente, a imposição pessoal de desafios que limitam o material, como já ponderado no capítulo anterior, não é estranho a qualquer estudo tradicional de instrumento. Neste caso, a dificuldade induz, digamos assim, ao aperfeiçoamento. Em se tratando de livre improvisação, percebe-se que a limitação proposta pela metodologia utilizada acaba por privilegiar a abordagem de determinado elemento ou ferramenta, isolando-o da infinita gama de possibilidades muitas vezes opressora e intimidante, tornando mais fácil sua compreensão e estudo, seja individual ou em grupo. A falta de referente prévio é então suprida pela adoção de uma única ou uma série de restrições pré-estabelecidas quanto à forma, caráter e material sonoro a ser utilizado. Pode-se definir, por exemplo, a forma da improvisação a ser realizada como “curta”, de pequena duração. Este dado, por si só, traz um claro limite, restringindo o campo de ação. Pode-se ainda limitar o material sonoro, adotando para uma determinada improvisação somente sons “longos”, ou seja, de grande duração, ou sons agudos, percussivos ou ruídos. Algumas proposições, também comuns em estratégias grupais, adotam um “tema” para a improvisação, que pode ser uma palavra, imagem ou texto, por exemplo. Neste caso, a limitação já não é tão clara quanto nas outras propostas citadas, dependendo da interpretação, reflexão e resposta dos improvisadores. É possível ainda a combinação de várias destas limitações, o que ocorre com frequência. As possibilidades de propostas neste sentido são, portanto, infinitas.

Segundo Alonso (2014), diante do material sonoro proposto numa seção de livre improvisação, são possíveis apenas duas formas de interagir. Por continuidade (ou associação), ou por interrupção (ou contraste). Na continuidade, as mudanças, quando acontecem, têm relação com a situação musical de origem. Trata-se de copiar, associar-se, adicionar material a outro material em curso sem, no entanto, promover uma mudança significativa no discurso. Obviamente, a transformação do material sempre ocorrerá mesmo na continuidade, mas nesse caso se dá de forma, digamos, mais sutil. Já na interrupção, a situação anterior é rompida e toma-se uma direção musical diferente, quando algo totalmente novo é proposto. Borgo, em proposição de trabalho descrita por Falleiros (2012), propõe estas estratégias de interação nos “3 C’s”: copiar, complementar e contrastar. Percebe-se a similaridade entre as proposições de Borgo e Alonso (2014), nas quais se baseiam a grande maioria dos exercícios e estratégias propostos nos vários trabalhos sobre o tema, como os de Globokar (1970) e Nunn (1998). Falleiros (2012) faz a distinção entre os termos “exercício” e “estratégia”, tratando o primeiro como uma proposta menos ligada à criatividade, mas com o intuito da aquisição de um material ou habilidade específica, uma espécie de “antessala” da improvisação propriamente dita. Já o segundo, a “estratégia”, estaria mais diretamente ligada à criação de fato e ao ambiente da livre improvisação.

3.1 Improvisação Solo

Como ponderado por Alonso (2014), a improvisação solo pode ser a forma mais intimidante de livre improvisação, obviamente pela grande exposição comum a qualquer apresentação solo, somada à responsabilidade de se conduzir um discurso coerente a partir dos próprios recursos técnicos e ideias musicais. Contudo, não é exigida a interação do músico com outros improvisadores, o que traz ainda maior liberdade de ação por parte do solista. Todo o discurso é criado e dirigido pelo solista, que toma todas as decisões quanto a forma, materiais, duração e caráter da improvisação, dentre tantos outros elementos.

É justamente pela falta da interação entre diferentes músicos que muitos adeptos da prática da livre improvisação desconsideram a modalidade solo como válida em livre improvisação. Para estes, o diálogo entre os diferentes improvisadores é parte essencial da livre improvisação, sem o que não existe o ambiente criativo. Porém, a partir da observação dos trabalhos de Barre Phillips, Joelle Leandre e Barry Guy, contra baixistas

dedicados à livre improvisação, tanto em modalidade solo como nas mais variadas formações, pode-se dizer que tal afirmação é ao menos discutível.

O solo, como estudo ou performance, parte da exploração instrumental, na maior parte dos casos não convencional, utilizando e criando as já citadas técnicas estendidas. Hall (2009) propõe a mudança de olhar para o instrumento, tratando-o como algo completamente desconhecido, permitindo assim enxergar novas possibilidades. Faz parte desta exploração, como em Costa (2013 e 2015), perceber o som proveniente do instrumento na direção da *escuta reduzida* proposta por Schaeffer (1966). Ou seja, abstrair a fonte e o sentido musical do som, focando o som puro, fora do seu contexto.

A improvisação solo pode ser um ótimo ponto de partida para o iniciante, desenvolvendo algumas das habilidades que serão necessárias quando em situação de grupo. Como ponderado por Alonso (2014), não estão presentes as habilidades necessárias para a interação, o que pode ser um facilitador para o estudo. De qualquer forma, todo o improvisador trabalha o solo ao explorar as possibilidades técnicas e expressivas no seu ambiente de estudo. Várias das proposições de exercícios solo, como em Hall (2009), partem de apenas uma nota, buscando todas as possibilidades expressivas neste material aparentemente limitado, com relação a duração, dinâmica, articulação e timbre. Como exemplo desta proposição, Alonso (2014) cita a improvisação realizada pela violoncelista Paloma Carrasco, que se utilizou apenas da corda Dó, solta, “(...) buscando toda sua expressividade a jogar com as dinâmicas, os harmônicos, diferentes figurações rítmicas, carregando de intenção as pausas, etc.” (ALONSO, 2014, p.63).

Os exercícios a partir do trabalho de Nunn (1998), propostos em curso dedicado à livre improvisação, ministrado por Borgo em agosto de 2010 na Universidade de São Paulo, tal como descritos por Falleiros (2012), são ótimas proposições de continuidade para o trabalho individual a partir de uma única nota:

Desenvolver um som: iniciar com um som simples ou um motivo, repeti-lo algumas vezes para estabilizá-lo, em cada repetição adicionar algo novo.

Encontrar um som: iniciar com um som complexo e gradualmente fragmentá-lo até focar em apenas um elemento, isolar e caracterizar este elemento para concluir.

Diálogo: articular duas vozes distintas, para isso use tessituras diferentes, articulações, tempos, dinâmicas e ritmos. Se concentre na interação das vozes e não no seu desenvolvimento.

Flutuação de densidade: Se concentre nas mudanças de densidade do som. Experimente como as mudanças de densidade acontecem e a sua velocidade.

Estímulo Visual: Encontre ou crie um estímulo visual para improvisar, como, por exemplo, uma partitura gráfica, filme de televisão, uma pintura,

uma dança, uma paisagem, etc. (Borgo *apud* FALLEIROS, 2012, pp.158-159)

Assim, como proposto por Bertram Turetzky (COPE, 1989), uma única nota pode ser um eficiente ponto de partida para o improvisador iniciante, levando-o a explorar as possibilidades sonoras do instrumento a partir de um material aparentemente limitado, bem como desenvolver a percepção com relação aos sons produzidos e o controle de suas capacidades expressivas.

Em situação de estudo, é possível ainda a utilização dos recursos provenientes da gravação, podendo-se interagir com algum registro prévio de livre improvisação por outros músicos ou consigo mesmo. A gravação do estudo pode ser uma ferramenta importante, para avaliação do material produzido em solo ou grupo. Um expediente bastante recomendado, como em Alonso (2014) é a cronometragem das sessões de improvisação solo. Nota-se, em improvisação, que o tempo intuído de determinada sessão pode diferir muito do tempo cronológico. Quando se cronometra a improvisação, aprende-se a coincidir o tempo psicológico com o real. A experiência adquirida em situação de performance em livre improvisação também traz o aprendizado desta percepção tendo-se cada vez mais a noção do tempo real, em coincidência com o tempo psicológico.

É importante notar que o objetivo do improvisador é produzir a execução em tempo real de sua criação. Ou seja, o lapso temporal entre a criação de determinado gesto ou elemento musical e sua execução deve se tornar imperceptível. Para tanto, o estudo individual focado nestas características é fundamental.

3.2 Improvisação Grupal

A interação entre os improvisadores é tida como parte fundamental da livre improvisação, podendo ocorrer de muitas formas. Os exercícios e estratégias para performance em grupo são inúmeros e buscam abordar algumas destas possibilidades, como a imitação, pergunta e resposta, pontuação e conclusão e interrupção (FALLEIROS, 2012).

Como já citado no capítulo anterior, Borgo (2002) pondera que os improvisadores tendem a considerar que os maiores ganhos com relação às habilidades necessárias à prática da improvisação decorrem da situação real de improvisação. Assim

sendo, as habilidades para a livre improvisação devem ser adquiridas no contexto da própria improvisação, coletivamente.

Via de regra, para o estudo grupal da livre improvisação, independentemente da quantidade de pessoas, dispõe-se os improvisadores em um círculo, onde é possível a visualização de todos os participantes, facilitando a interação, a observação e a comunicação. Alonso (2014) chama esta disposição de “círculo de trabalho”.

Duas propostas comuns a círculos de trabalho de livre improvisação são, como nomeadas por Alonso (2014), o “jogo do eco” e os “solos/duos encadeados”. No jogo do eco, o participante escolhido para iniciar o exercício propõe um motivo, que pode ser, por exemplo, dois sons longos e dois curtos, sendo que o último som necessita ser forte. O próximo participante, na sequência escolhida do círculo, inicia seu motivo imediatamente após o último som curto do participante anterior, sem que haja pausa, numa resposta quase automática ao último som. Cada participante é livre para definir a dinâmica, pausas entre sons e duração exata dos sons longos e curtos, mas é necessário que o último seja forte. O padrão a ser utilizado por todos, como os dois sons largos e dois curtos do exemplo, pode variar e ser combinado a partir de ideias dos participantes. Com esta proposta, exercita-se a capacidade de escuta e reação a um estímulo.

Nos solos/duos encadeados, um participante inicia com um pequeno solo, ao qual se soma um segundo participante, formando um duo. Na sequência, o primeiro participante deixa o duo, e o segundo continua em seu solo, para em seguida ser acompanhado por um terceiro participante, e assim sucessivamente. Este exercício procura desenvolver a capacidade dos músicos envolvidos em propor material, somar-se a um material existente e adaptar-se à transformação causada pelo material trazido pelo segundo músico, quando em duo. Todos os participantes têm, com esta dinâmica, a oportunidade de propor material em situação solo, somar material novo (contrastante ou não) àquilo que vinha sendo executado e adaptar-se à diferentes situações. Note-se que neste caso, o material proposto pelo primeiro músico torna-se o referente para o segundo, podendo agir em continuação ou contraste.

Outra proposta, utilizando a mesma dinâmica da anterior, é chamada por Alonso (2014) de solos/duos com *loops*, e por Hall (2009), de modo ligeiramente distinto, como *ostinato groove*. Nela, o primeiro músico propõe um *loop*, ou seja, um fragmento musical curto e repetitivo, o segundo propõe outro *loop* que se somará ao primeiro. Esta soma de dois *loops* é mantida até que um terceiro músico introduz seu *loop*, quando o primeiro músico para de tocar. Assim, sempre se tem dois *loops* acontecendo

simultaneamente, com o material sempre em transformação. O material constituinte dos *loops* propostos não necessariamente tem apenas um caráter melódico, podendo ser também ou unicamente rítmico. Na proposta de Hall (2009), não há as sucessivas paradas dos músicos, e a sequência do exercício apenas soma novos *loops* aos já existentes, terminando com todos um grande *loop* realizado por todos os participantes. Esta proposta privilegia a habilidade de músico manter-se na ideia proposta, utilizando a memória, mesmo com as interferências dos outros músicos.

A imitação também é bastante utilizada nos exercícios ou jogos de livre improvisação. Pode-se imitar uma frase, um som, um gesto. A imitação pode ser bastante difícil, uma vez que alguns instrumentos têm características muito diferentes entre si, necessitando grande capacidade de adaptação e consciência instrumental do participante. Uma proposta utilizando a imitação consiste em realizar algo semelhante à brincadeira infantil do “telefone sem fio”, onde uma frase é passada de pessoa a pessoa, constatando-se a transformação desta ao final do percurso. Com a diferença que a transformação aqui é percebida por todos ao longo exercício, um motivo qualquer vai sendo imitado na sequência do círculo de trabalho, constatando-se as pequenas (ou grandes) mutações durante o percurso.

Estratégias para a condução de improvisações também são amplamente utilizadas, tanto como estudo grupal como em situação de performance, por estarem, como em Falleiros (2009), diretamente ligadas ao ambiente criativo, à improvisação de fato. Alonso (2014) descreve uma proposta neste sentido, a partir de sugestão do trombonista Gunter Heinz. Nela, cada músico elege três momentos da performance para atuar, decidindo sobre o material, dinâmica e duração. Não há a necessidade de esperar por alguma ação ou material vindo de outro músico, algo que exija reação, devendo-se tentar não ser influenciado pelo material apresentado pelos companheiros de performance. Portanto, certa independência é requerida, podendo se pensar nas três intervenções previamente, antes do início da performance.

Propostas de improvisação a partir de algum dado ou estímulo externo ao grupo de improvisadores também são comuns e largamente utilizadas, tanto como forma de exercício em situação de estudo, como estratégias de atuação em performance. Este dado externo pode ser uma imagem, uma palavra, um poema, um filme, e produz os resultados mais variados possíveis, uma vez que dependem da leitura e interpretação de cada músico de um dado subjetivo. Por exemplo, nota-se a grande diferença de interpretação de uma mesma palavra, havendo respostas mais concretas, no sentido de

imitar o som do objeto representado pela palavra proposta, ou respostas mais ligadas ao significado poético da palavra para o improvisador.

Nota-se que grupos menores, formados por menos músicos, são mais facilmente coordenáveis em situação de performance, e o material musical mais facilmente trabalhado, uma vez que há menos “vozes” e ideias a articular. Isto é análogo ao que acontece na música idiomática, onde grupos de câmara estabelecem mais efetivamente as relações musicais íntimas necessárias à execução, e grupos grandes necessitam de uma coordenação diferente, muitas vezes conduzida por um maestro. Há orquestras de improvisadores, como as conduzidas por Chefa Alonso e Barry Guy, onde esta coordenação é feita pelo regente, mantendo as características de música improvisada. Nestes casos, o regente coordena o momento de inserção de cada músico, o caráter do material que irá inserir, dinâmica e forma, entre outros elementos, através de sinais previamente estabelecidos, conhecidos pelos músicos improvisadores.

3.3 Exploração instrumental

A exploração instrumental é uma atividade infinita, em constante evolução, sendo um dos elementos fundamentais em livre improvisação. Esta exploração se dá tanto com relação às possibilidades sonoras do instrumento, timbres e novas formas de execução, como com relação às suas capacidades expressivas, dentro do discurso, no ambiente da livre improvisação. Pode-se descobrir diferentes maneiras de se tocar um instrumento por toda a vida. Para tanto, uma sugestão muito comum, entre os instrumentistas livre improvisadores, é olhar para o instrumento como algo totalmente desconhecido, como em Hall (2009), por exemplo. E este conhecimento técnico e de formas expressivas é cumulativo, requerendo atividade constante para manutenção destas capacidades. Nunn (1998) atenta para o caráter diverso do estudo em livre improvisação. Para Nunn, a prática não leva à perfeição, como comumente apregoadado. Em livre improvisação, “a prática leva ao todo” (NUNN, 1998, p.22).

Como fonte destas técnicas, existem dois trabalhos fundamentais, bastante abrangentes no que se refere às técnicas modernas do contrabaixo, contendo importantes recursos para utilização na exploração instrumental, constante busca de novas sonoridades. O primeiro, de 1974, é *The Contemporary Contrabass* de Bertram Turetzky. Nele, o autor procura relacionar as técnicas modernas usadas (até a edição do

trabalho) no contrabaixo, com a intenção de se tornar, como realmente aconteceu, obra de referência para instrumentistas e compositores, em busca de novas possibilidades sonoras no contrabaixo. Estas técnicas são acompanhadas de breve descrição e, quando possível, sua notação. Turetzky relaciona várias possibilidades do pizzicato, arco, sons obtidos percutindo-se no instrumento (“o baixo como tambor”), harmônicos e possibilidades de amplificação e efeitos eletrônicos. Cada uma das técnicas apresentadas por Turetzky pode servir como um novo campo de estudo e exploração instrumental pelo contrabaixista. Considerando a evolução destas técnicas desde a edição do trabalho citado até os dias de hoje, pode-se perceber que esta evolução realmente acontece e, todos os sentidos. Como exemplo, as técnicas de harmônicos, descritas como no trabalho de Turetzky têm evoluído muito, hoje havendo trabalhos inteiros dedicados ao mapeamento destes harmônicos no contrabaixo, as melhores formas de obtê-los e as possibilidades de execução de dois ou mais sons simultâneos (multifônicos) a partir do conhecimento destes harmônicos, como em Dresser (2008 e 2009), Thelin (2011) e Liebman (2010).

O segundo trabalho considerado fundamental na compilação das técnicas e possibilidades modernas do contrabaixo, de 1994, é *Modes of playing the Double Bass*, de Jean-Pierre Robert. Este livro segue o modelo de Turetzky, complementando-o em várias descrições das técnicas abordadas, e ampliando-o como esperado, visto que vinte anos separam as duas publicações, tempo suficiente para o desenvolvimento da técnica do contrabaixo, instrumento particularmente rápido em sua evolução, principalmente a partir do século XX.

Concluindo, espera-se que, a partir destas guias, exercícios e informações apresentadas neste capítulo, o iniciante em livre improvisação, seja ele um músico experiente ou não, possa ter algum ponto de partida para sua inserção na livre improvisação, extensamente defendida como prática vantajosa para a formação do músico em geral, já que “parece que os improvisadores, de uma forma geral, procuram contato mais direto, mais intenso, mais vivo, com o fazer música, com o prazer de produzir música.” (FALLEIROS, 2012, p.147). Como pondera Nunn (1998):

A prática [estudo] pode ser sobre qualquer coisa; é algo muito pessoal, e há muitas estratégias diferentes utilizadas pelos improvisadores. Um músico pode passar horas explorando somente a técnica, enquanto outro realiza uma performance toda a vez que pega o instrumento, independentemente da presença ou ausência do público. De fato, às vezes é desnecessário fazer a distinção entre “estudo” e “performance”. Afinal de contas, o termo “ensaio” [*rehearsal*] implica reouvir. Nada em livre improvisação já foi ouvido (ao vivo) mais de uma vez, então (a não ser o

gravado e tocado de novo) não há nada a ensaiar, no sentido usual da palavra. Ao invés disso, a “sessão de prática” [de livre improvisação] foca no processo criativo e nos materiais musicais escolhidos para se trabalhar. (NUNN, 1998, p.22)⁴³

Assim, é importante ressaltar que a aplicação e uso da livre improvisação como forma de estudo, autoconhecimento, exploração instrumental e meio de expressão musical, seguem seu caráter libertário primário, podendo acontecer das mais variadas formas, e, como quer Nunn, esta prática pode tornar-se algo muito pessoal. Não há, pois, em livre improvisação, nada estabelecido de antemão, com relação ao seu estudo ou sua prática, estando o estudante também livre para fazer o uso que desejar destas guias, abordando-as e aplicando-as na forma que melhor lhe aprouver, sempre observando e refletindo sobre seus resultados e adequando a forma quando necessário.

NOTAS

⁴¹“(…) *starting from the rhythm-melodic figures that we find extensively on the idiomatic gestures and gradually start to deconstruct them in interactive environments.*” (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.3)

⁴² “[*This path*] *tends to go from the note to the sound, from the abstract to concrete, from the game with rules to the game without them, from the idiomatic to the free improvisation.*” (COSTA e FRIDMAN, 2011, p.3)

⁴³ “*Practicing can be just about anything; it is a very personal matter, and there are many different strategies used by improvisers. One musician might spend hours exploring technique alone, while another performs every time she/he picks up the instrument, regardless of the absence of an audience. Indeed, sometimes it is unnecessary to make a distinction at all in free improvisation between "practicing" and "performing." After all, the term "rehearsal" implies rehearsing. Nothing in free improvisation is ever heard (live) more than once, so (unless recorded and heard back) there is really nothing to rehearse, in the usual sense of the word. The "practice session" focuses instead on the creative PROCESS and the musical materials chosen to work with.*” (NUNN, 1998, p.22)

CAPÍTULO 4

RELATO DE EXPERIÊNCIA

Este capítulo discorre sobre a minha experiência em livre improvisação a partir de três projetos musicais relacionados ao tema dos quais fiz parte, em um período de quinze anos. Tais experiências estão de certa forma inter-relacionadas, cada uma contribuindo para a reflexão e o desenvolvimento de aspectos distintos da livre improvisação tratados ao longo deste trabalho, como seu modo de produção, características necessárias ao performer, preparação, estudo e problemática, gerando a proposição das guias descritas no capítulo anterior. Desta forma, diferentes aspectos da preparação, performance e conceituação da livre improvisação foram estudados nestas experiências, tendo sido utilizadas por mim como campo de estudos.

4.1 Trio Setó

Setó, também encontrado na forma *Sató*, é um ritmo do candomblé africano, e por consequência do brasileiro, tradicionalmente utilizado no culto ao *Dan*, entidade cultuada na África pelo povo *Mahi*, do grupo tribal *Jejê*, numa região onde atualmente é o Benim. No Brasil, tal entidade confunde-se com *Oxumaré*. O nome do grupo veio da larga experiência e formação de um dos seus integrantes, o percussionista Eduardo Contrera, na música do candomblé. Uma de suas composições é dedicada a este ritmo, que acabou por se tornar o nome do grupo.

Além de Eduardo Contrera na percussão, o Setó foi formado por Camilo Carrara no violão e por mim no contrabaixo. O trio se reuniu com o intuito inicial de realizar exclusivamente sessões de livre improvisação, a fim de estudar esta possibilidade expressiva, pela qual os três integrantes tinham grande interesse e experiências anteriores. Para tanto, ocorreram encontros semanais, com sessões de improvisação antecedidas e precedidas de discussões sobre o material musical utilizado, conceituação, preparação, características e necessidades da livre improvisação. A instrumentação utilizada foi a tradicional, contando exclusivamente com instrumentos acústicos.

Pode-se dizer que a estética do trio em questão foi bastante influenciada por grupos surgidos por volta dos anos 1970, que tinham na livre improvisação um de seus principais modos de produção musical, como Oregon e Codona. Tais grupos faziam parte do que a indústria fonográfica chamou de *crossover*, à procura de rótulos para melhor comercializar a música produzida, análogo ao que acontece com toda a música que apresenta alguma fusão de estilos ou gêneros musicais. Neste caso, portanto, um

crossover entre a música erudita contemporânea, o *jazz*, músicas tradicionais orientais e africanas, entre outros elementos.

A música produzida por estes grupos procurava ainda quebrar a barreira dos grandes rótulos “popular” e “erudito”, não estando integralmente identificada com uma ou outra categoria. Os integrantes destes grupos, músicos de grande habilidade e formação técnica, interessados em ampliar o espectro sonoro e suas possibilidades expressivas, estavam abertos às várias formas, gêneros e estéticas da música popular mundial, como também do já citado experimentalismo da música de concerto no século XX. Pode-se afirmar que estes grupos foram outras resultantes da confluência estética que acabou por produzir os grupos dedicados exclusivamente à livre improvisação citados ao longo desta pesquisa, visto que se colocam no mesmo contexto musical, foram contemporâneos e possuem muitas características em comum. Além disso, tais grupos tiveram na livre improvisação boa parte de seu processo criativo, apesar de não se dedicarem exclusivamente a ela. Nota-se entre estes, entretanto, algumas diferenças importantes, como a presença em muitos casos de uma forma pré-concebida, o uso de escalas, melodias, certa organização tradicional, por assim dizer. A improvisação livre, nestes grupos, não estava no centro da produção, não sendo seu objeto principal, mas utilizada como mais uma forma de expressão e técnica composicional, a exemplo do que aconteceu e acontece com parte da música de concerto produzida a partir do século XX. Há, dentre a sua produção, peças dedicadas exclusivamente à livre improvisação, momentos improvisatórios em peças com estruturação definida, e grande dose de liberdade de execução em toda a interpretação. Porém, não se pode dizer que se tratam de grupos de livre improvisação estrito senso, caso de outros contemporâneos, como o Music Improvisation Company ou o AMM.

Neste contexto, o trio Setó esteve ligado em sua gênese à livre improvisação, mantendo durante algum tempo dedicação exclusiva a esta forma de expressão. Em alguns dos projetos onde o grupo atuou, em especial os associados à dança e à produção de trilha para um filme mudo, a livre improvisação se manteve como modo exclusivo de produção musical. Várias das proposições de exercícios e estratégias descritas no capítulo anterior foram aplicadas ao trio, com o intuito do estudo da livre improvisação, tendo colhido bons resultados, no sentido do estabelecimento de um ambiente criativo. As estratégias ligadas à proposição de uma forma pré-determinada foram as mais amplamente utilizadas pelo grupo, tanto na fase de preparação quanto em performances. Isto talvez se deva pela convicção, compartilhada pelos três músicos, de que a forma

seja o único elemento a restar a partir da aplicação da total liberdade de idioma, mesmo em situação de performance sem a adoção de uma forma pré-estabelecida, onde a indeterminação está em curso. Na livre improvisação, como já ponderado, há a total liberdade quanto a material musical ou sonoro, não havendo compromisso com nenhum idioma. E esta liberdade se estende ao resultado de tal prática. Não há o compromisso de se estabelecer ou criar a uma obra acabada. Porém, o resultado sempre será um discurso (ou percurso) musical, que ocorrerá numa determinada forma, por mais que esta forma não esteja previamente estabelecida, nem seja este o objetivo principal dos performers. No caso das experiências com dança e cinema, a forma foi o único referente pré-estabelecido, exatamente como nas estratégias de maior êxito aplicadas durante o processo de estudo/ensaio do grupo.

O trio manteve, durante toda sua trajetória, um viés didático em seus concertos, geralmente precedidos ou sucedidos de oficinas e debates sobre a livre improvisação, com estudantes de música, músicos profissionais e público em geral. Em 2003, o trio ministrou uma semana de oficinas sobre a livre improvisação para alunos dos cursos de música do SESC Vila Mariana, em São Paulo, SP, tendo tido a oportunidade de desenvolver um trabalho mais extenso. Naquela semana foram formados grupos de estudantes, orientados separadamente pelos integrantes do grupo, realizando trabalhos de introdução à livre improvisação e práticas instrumentais, utilizando, em círculo de trabalho, várias propostas análogas àquelas contidas nas guias descritas no capítulo anterior. Ao final da semana, os grupos foram reunidos, realizando sessões de improvisação. A semana terminou com um concerto do trio, com um repertório contendo desde peças totalmente improvisadas a música previamente composta, passando por música livremente improvisada a partir de um referente previamente estabelecido, como forma ou tema.

Para o aprofundamento do estudo do trio, foi adquirido por mim um equipamento de gravação, instalado no estúdio onde ocorriam os encontros semanais. A proposta era gravar todas as sessões de livre improvisação para posterior audição, análise e reflexão, no sentido de aprimorar a interação entre os integrantes do grupo e consequentemente o discurso musical, gerando algum material que pudesse ser disponibilizado para um público mais amplo, além do presente nas apresentações. A gravação se revelou uma importante ferramenta para o estudo e o desenvolvimento do grupo, tendo sido amplamente utilizada a partir da aquisição do equipamento, causando efeitos transformadores. A presença do equipamento de gravação e, consequentemente,

a possibilidade da reprodutibilidade técnica, provocou ainda alguns questionamentos, que seriam discutidos e aprofundados em projeto posterior ao Setó.

Conforme evoluiu, devido a inúmeros fatores, o Setó acabou por privilegiar a execução de obras previamente compostas, mantendo a livre improvisação como apenas uma das possibilidades expressivas utilizadas, distanciando-se do seu estudo sistemático inicial. O grupo passou a adotar uma estética ainda mais alinhada à de grupos como Oregon e Codona, terminando por haver em seus concertos grande parte de música previamente concebida, calcada na livre improvisação como modo de preferencial produção e execução, reservando-se ainda algum espaço para a música livremente improvisada.

4.2 Umagoma

Com a dissolução do trio Setó, o equipamento de gravação anteriormente adquirido passou a ser utilizado, agora em duo, por Eduardo Contrera e por mim, como instrumento de estudo e reflexão sobre os questionamentos suscitados durante seu uso num grupo de livre improvisação. O uso intensivo de tal equipamento passou a gerar vários subsídios para a reflexão a respeito da gravação, seus usos e consequências, tornando-se o objeto exclusivo de estudo deste duo, que ainda mantinha a livre improvisação como principal meio de produção musical. O duo foi nomeado como Umagoma, um trocadilho com referência ao disco *Ummagumma* (1969), do grupo inglês de rock progressivo Pink Floyd. “Goma”, na linguagem utilizada pelos jovens da periferia paulistana, significa “casa”, ou “o lugar onde moro”. O resultado destas reflexões foi a produção de um CD, lançado de forma totalmente independente em 2006, denominado *Estudos*, que se encontra encartado neste trabalho, em seus anexos. Parte dos questionamentos e reflexões conduzidos pelo duo a respeito das consequências da gravação para a transformação da audição contemporânea foram incluídos num curto texto na contracapa do referido CD, a fim de situar o ouvinte em relação à conceituação do trabalho.

O principal questionamento do duo, realizado nestes estudos, refere-se à transformação operada a partir da possibilidade da reprodutibilidade técnica em música, a gravação. Por se tratar de um duo baseado na livre improvisação como procedimento criativo, a possibilidade da gravação acabou por gerar novos questionamentos.

A transitoriedade ou impermanência da performance musical, tratada anteriormente neste trabalho, é uma das características fundamentais da música como um todo, enquanto expressão artística temporal, baseada na performance. E a livre improvisação, por suas características, tem a transitoriedade como condição primordial, estando entre uma das mais caras aos livre improvisadores. Como já considerado, o advento da gravação trouxe transformações profundas para a música como um todo, e a principal delas é a mutação, senão a extinção da sua transitoriedade. Torna-se possível, com o advento da gravação, a reprodução de determinada performance, até então inexistente em música. Com isto, torna-se prescindível a presença do executante e do ouvinte no momento da performance. Passa a ser factível o lapso temporal entre a produção (execução) e a fruição (audição) de determinada performance, transformando o modo como conhecemos música.

Outro ponto fundamental a ser considerado, presente a partir do advento da gravação em música, é a possibilidade de edição do fonograma. O resultado sonoro passa a não necessariamente ser produzido durante uma única performance, realizada no tempo real de uma obra. Ou seja, não é mais necessário que todos os executantes de determinada performance estejam no mesmo lugar ao mesmo tempo para a sua execução e conseqüente registro. O produto da gravação é o material sonoro fixado, manipulável de infinitas formas, conforme a tecnologia da gravação avança. É neste contexto que o duo baseou seus estudos. Estas tornaram-se, portanto, as principais questões e objetos de estudo, abordados pelo duo Umagoma durante suas atividades. A partir do estudo das transformações sofridas pela música a partir do advento da gravação, o duo formulou algumas proposições conceituais, que orientaram sua produção artística.

Gravação não é música. Este, o primeiro axioma proposto pelo duo, está relacionado à diferenciação entre música e gravação, como duas formas distintas de arte, com características comuns, mas uma diferença fundamental, a reprodutibilidade. O duo propôs, portanto, a distinção terminológica entre a música gravada e a música como conhecida até o advento da reprodutibilidade técnica, uma vez que a imprecisão causada pelo uso do mesmo termo para ambas as formas de arte acaba por causar efeitos negativos no modo como se produz e ouve música na atualidade.

A princípio, o duo prosseguiu com o uso do equipamento apenas para gravações de sessões de improvisação livre, contando ainda com instrumentos tradicionais como percussão, contrabaixo, flauta e viola caipira. Mas, a partir da evolução das reflexões

sobre a gravação, aliada a uma crescente manipulação do produto, ou seja, o material gravado, o Umagoma mudou a direção do sentido da sua produção musical. Passou a considerar as possibilidades trazidas pela edição, com a superposição de materiais gravados, produzindo, por exemplo, gravações onde uma improvisação anterior servia de pressuposto (ou referente) para outra. Algo similar às composições de Nonno (...sofferte onde serene..., de 1976) e Brouwer (Sonata piano e forte, de 1970), entre tantos outros, para um ou mais instrumentistas acompanhados de fita magnética, portanto uma gravação. No caso do Umagoma, no entanto, há o diferencial de se tratar de livre improvisação em todas as etapas do processo criativo, tanto o material pré-gravado como aquele superposto, ou seja, improvisação sobre improvisação.

Contando-se com as muitas possibilidades de edição, as variáveis passaram a ser infinitas em termos do resultado sonoro. Com a edição, o duo passou a produzir resultados musicais bastante diversos, desde gravações de livre improvisação, onde nada era editado, até gravações extremamente editadas, onde já não era possível o reconhecimento do material originário. Outros improvisadores foram convidados a gravar sessões de livre improvisação, que posteriormente foram editadas, resultando em composições a partir de material improvisado.

A partir desta maior manipulação do material sonoro, as reflexões a respeito do resultado do processo de gravação (que curiosamente leva o mesmo nome, “gravação”), se aprofundaram. A possibilidade de editar, transformar e recombinar o resultado da gravação daquilo executado pelos integrantes e improvisadores convidados, passou a ser estendida a qualquer outra gravação pré-existente no mundo, facilmente acessíveis, via fonograma digital. Isto se justifica pelo fato da gravação, neste ponto, ter sido considerada pelo duo como lixo (ou resíduo) industrial, após o cumprimento de sua função mercadológica, tendo sido consumida e descartada. A partir deste momento, portanto, outras fontes de material sonoro foram incorporadas, incrementando as possibilidades timbrísticas para a criação do discurso sonoro. Os resultados, chamados pelo duo de “estudos”, são, portanto, peças compostas a partir da colagem de muitas camadas de trechos de gravações, tanto as realizadas no estúdio como aquelas advindas de gravações pré-existentes, de grupos e compositores distantes quanto a geografia, história e estética musical como Stravinsky, Zappa, Weather Report, King Crimson, Schnittke e Lutoslawsky. Os procedimentos para elaboração destes estudos foram muito variados, cada um tendo tido um modo diverso de composição. Desde o diálogo e transformação de um material produzido através da livre improvisação até a construção

ou composição de um discurso musical a partir da colagem de milhares de trechos recortados de fonogramas escolhidos para este fim.

Muitas sensações são intencionalmente provocadas pelo material constante no CD Estudos, no sentido de evidenciar a gravação como forma de arte diferente de música propriamente dita. A diferença de ambientação de diferentes gravações, colocadas lado a lado, causa certa estranheza. Em muitos casos, o corte brusco do fonograma, sem nenhum tratamento para atenuar sua entrada ou saída do discurso, o que tornaria a transição imperceptível, está presente com o intuito de evidenciar a matéria prima utilizada. O ouvinte pode, a depender do seu repertório, reconhecer determinada frase, sequência de notas ou sons, mas estes encontram-se completamente fora de contexto, utilizados num discurso musical diverso.

O Umagoma produziu, além dos estudos citados, trilhas para um projeto de leitura de textos acompanhados por música improvisada, o *Ler é uma viagem*, utilizando as técnicas aprendidas neste processo. Para tanto, parte das trilhas foram pré-concebidas, tornando-se (somadas ao texto em questão) referentes para a apresentação, onde ocorria a parte livremente improvisada da criação.

Com a evolução do trabalho e o constante estudo houve certa radicalização dos procedimentos. O duo passou, no final de sua trajetória, a gerar peças totalmente improvisadas quanto a sua forma de realização e edição, através de processos aleatórios, seguindo paralelamente com a produção de música gravada e extremamente editada.

4.3 Duo Peña Macedo

A terceira experiência a ser relatada neste trabalho, ainda em curso, pode ser considerada um retorno à produção de livre improvisação no seu sentido estrito, com características diversas das encontradas nas pesquisas relatadas anteriormente. A partir da associação a Jorge Peña, sonoplasta e percussionista uruguaio radicado no Brasil, as experiências relativas à livre improvisação retornaram ao centro dos meus estudos.

Jorge Peña é um músico com larga experiência em livre improvisação, tanto em performances solo como em grupos, associadas ao teatro, à literatura, ao cinema e a artes performáticas dos mais variados estilos. Produz o que chama de “texturas sonoras”, composições instantâneas onde o som no seu estado “puro” é manipulado para a construção de um fluxo sonoro, em tempo real. Peña se utiliza de uma infinidade de objetos, instrumentos tradicionais de percussão, cordas e sopros, tanto em técnicas

estendidas como de modo convencional, para a produção de sons. Grande parte do material sonoro é pesquisado e produzido a partir aplicação da escuta reduzida (Schaeffer, 1966), isolando-o e desvinculando-o de sua fonte. Ao mesmo tempo, são utilizados outros materiais com clara referência à determinado contexto sonoro, com o intuito da criação de um ambiente ou paisagem sonoro-musical (Schaeffer, 1986) familiar ao ouvinte. É o caso do *ocean drum*, instrumento de percussão que simula os sons das ondas do mar. Ou de uma caixa contendo folhas secas, que manipuladas, dão a sensação de uma caminhada pelo campo. Ou de um *cajón* num ritmo de *bulería*. Todos estes elementos são incorporados ao discurso musical, livremente improvisado, construído no momento da performance, com ou sem um referente formal previamente estabelecido.

O contrabaixo, utilizado por mim, soma-se a este discurso, produzindo sons de modo convencional e através de técnicas estendidas. Todos os instrumentos e objetos são acústicos, utilizados sem manipulação por meios eletrônicos, salvo a simples amplificação, quando necessário. São realizadas sessões de livre improvisação semanais, com o intuito do estudo e o aperfeiçoamento da capacidade de criação e manutenção de um discurso livremente improvisado.

O duo produz tanto sessões de livre improvisação estrito senso, como também peças previamente concebidas quanto a forma ou tema, tendo a livre improvisação como técnica composicional ou interpretativa. Tais peças têm, como em algumas das produções das experiências anteriores, elementos previamente estabelecidos, que se tornam referentes para a livre improvisação realizada, podendo gerar resultados bastante diversos a cada performance. Assim, tanto para o estudo e aperfeiçoamento do duo como a produção destas peças, algumas das estratégias descritas ao longo deste trabalho são mais uma vez utilizadas.

Esteticamente, há uma maior liberdade em relação às experiências anteriores, visto que, neste caso, de fato todas as possibilidades sonoras são consideradas. Todo e qualquer material constituinte da base de conhecimento e pesquisa dos performers é válido, podendo ser incorporado no discurso a qualquer tempo, de acordo com a vontade dos improvisadores. Isto significa que, tanto o material idiomático quanto o não idiomático presente na base de conhecimento dos improvisadores pode ser trazido ao discurso, não havendo barreiras estéticas de nenhuma ordem. Ao mesmo tempo, por se tratar de um duo, a responsabilidade de cada músico pelo acesso a esta base de conhecimento, bem como o desenvolvimento do discurso e manutenção do ambiente da

livre improvisação é grande, exigindo uma grande concentração, interação e preparo pessoal.

Como em todas as outras experiências relatadas, a discussão, reflexão e apreciação são fundamentais para o processo de evolução do duo, fazendo parte do cotidiano da sua preparação e aperfeiçoamento. Mais uma vez, a gravação tem papel importante como elemento auxiliar neste processo. Há, no entanto, algumas diferenças em relação ao seu uso anterior. A gravação aqui é feita por um gravador simples, portátil, apenas para o registro da performance como ela se deu, sem edição. Muitas vezes é analisada imediatamente após sua realização, sendo utilizada como referência para as reflexões posteriores, sem sofrer a perda de significado da livre improvisação a partir do lapso temporal entre a realização e a audição, já discutida anteriormente neste trabalho. Neste caso ainda há, para os dois músicos, a lembrança da performance em questão, podendo-se fazer um paralelo entre aquilo sentido ou percebido durante a performance, presente na memória, e aquilo disponibilizado por um espectador/reprodutor “neutro”, o gravador.

A preparação individual para a performance neste duo, por todas as características citadas, torna-se um grande desafio, e motivo de constante pesquisa e desenvolvimento instrumental por parte dos dois músicos. Entre as experiências relatadas neste capítulo, é a que reúne de maneira mais completa todas as considerações feitas ao longo deste trabalho no que se refere à preparação para livre improvisação no contrabaixo, suas necessidades, características, metodologia e condução de um fluxo criativo em livre improvisação.

As três experiências relatadas neste capítulo contribuíram, cada uma a seu modo, para a reflexão sobre diferentes aspectos da livre improvisação e sua aplicação em situações diversas quanto à formação do grupo, dinâmica de trabalho e resultados. Os ganhos também foram os mais diversos, tendo cada projeto contribuído com formas diferentes de autoconhecimento, técnicas instrumentais, preparação para performance e realização artística. Percebe-se nas três experiências a utilização de várias das estratégias e reflexões sobre os conceitos envolvidos na prática da livre improvisação, tratados nos capítulos anteriores, de forma literal ou adaptada às necessidades e natureza do grupo em questão. Nota-se certa evolução de um projeto a outro, com relação ao material utilizado, procedimentos e postura quanto à prática da livre improvisação, enquanto forma de arte. As questões surgidas durante o trabalho do trio Setó acerca da

livre improvisação utilizando instrumentos tradicionais, assim como o uso da gravação enquanto ferramenta de trabalho e recurso técnico, geraram o questionamento inicial do trabalho do duo Umagoma. E a exploração e estudo advindos deste projeto proporcionou uma ainda maior liberdade estética em livre improvisação percebida no duo Peña Macedo. De certo modo, como enunciado na introdução deste capítulo, tais experiências estão inter-relacionadas, fornecendo subsídios para o estudo e prática da livre improvisação e sua preparação no contrabaixo, objeto deste trabalho.

Considerações finais

A livre improvisação, por se tratar de uma atividade musical que apresenta características muito próprias, além de compartilhar aquelas comuns a toda atividade musical, torna-se um objeto de estudo e reflexão muito rico em possibilidades. São várias as áreas de pesquisa em música possivelmente abordadas através da ótica da livre improvisação, que com isto podem adquirir uma forma diversa, única, pelas condições impostas pelas características descritas ao longo deste trabalho. Virtualmente todas as áreas do estudo musical e outras áreas correlatas podem ser contempladas pelo enfoque diverso da livre improvisação, em especial a filosofia da música, a estética, a técnica instrumental, a interação entre performers, os estudos relacionados à performance e sua preparação, a didática musical, os estudos cognitivos, entre outras. A área de estudos da preparação para performance, objeto escolhido para esta pesquisa, ainda carece de produção científica relacionada à livre improvisação. A pesquisa em performance de livre improvisação pode trazer grandes contribuições para a grande área da performance, proporcionando um outro ângulo de pensamento sobre o material musical, as relações de interação entre performers, estratégias de estudo e preparação e exploração técnico-instrumental. A adaptação dos elementos da preparação para performance às características da livre improvisação, proposta ao longo deste trabalho, é apenas um dos muitos elementos que a livre improvisação tem a contribuir para a performance musical.

Percebeu-se, ao longo do percurso do pesquisador enquanto improvisador, e mais intensamente do curso desta pesquisa, que as considerações finais do texto de Bailey são verdadeiras, quando enunciam que “pode-se afirmar que a improvisação é melhor buscada através de sua prática em música. E a prática em música é melhor buscada através da improvisação.” (BAILEY, 1993 p.142). Portanto, muito há o que refletir, pesquisar e explorar, tanto em situação de estudo e prática musical, como em pesquisa.

Espera-se que este trabalho venha a contribuir com alguma reflexão sobre a preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo, e com isto trazer a atenção para esta área tão pouco difundida e considerada, mas com tanto a contribuir. Espera-se ainda que, com as guias para estudo e preparação propostas, mais músicos se

interessem e se dediquem ao uso desta prática, tão rica em possibilidades expressivas, autoconhecimento e evolução musical.

Referências

- ALONSO, Chefa. *Improvisación Libre: la Composición en Movimiento*. Espanha: Dos Acordes, 2008. 225p.
- ALONSO, Chefa. *Enseñanza y aprendizaje de la Improvisación Libre: propuestas y reflexiones*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2014.203p.
- BAILEY, Derek. *Improvisation*. Boston: Da Capo Press, 1993.147p.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994.
- BENSON, B.E. *The improvisation of musical dialogue*. New York: Cambridge University Press, 2003. 200p.
- BORGO, David. Negotiating Freedom. *Black Music Research Journal*, Vol. 22, No. 2, p.165-188. Chicago, 2002.
- CARDEW, C. *Treatise Handbook*. Londres: Edition Peters, 1972. 193p.
- COSTA, R. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. *Música Hodie*, Goiânia, V.15, n.1, p. 119-131, 2015.
- COSTA, R. e FRIDMAN, A. Inside the sound: a path to improvisation with no borders. In: PERFORMA. 2011, Aveiro. *Anais da Performa: Conference on Performance Studies*. Aveiro, 2011.
- COSTA, R.; IAZZETTA, F.; VILLAVICENZIO, C. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação, *Sonic Ideas*, Ano 5, n.10, p. 49-54, 2013.
- COSTA, R.; SCHAUB, S. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2013, Natal. *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, 2013.
- COPE, D. *New directions in music*. Iowa: WM. C. Brown Publishers, 1989. 437p.
- DRESSER Mark. Double Bass Harmonics. *The Strad*, Outubro 2008. p.108-111. Londres: Newsquest Specialist Media, 2008.
- DRESSER, Mark. Double Bass Multiphonics. *The Strad*, Outubro 2009. p.72-75. Londres: Newsquest Specialist Media, 2009.
- FALLEIROS, Manuel Silveira. *Palavras Sem Discursso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação*. Tese de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 2012

- FEISST, S. John Cage and improvisation: an unresolved relationship. In: SOLIS, G.; NETTL, B. (Orgs). *Musical Improvisation*. Chicago: University of Illinois Press, 2009. Cap.2
- GIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011. 406p.
- GOODMAN, E. Ensemble Performance. In: RINK, J. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Cap.11
- HALL, T. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston: Bee Boy Press, 2009.
- JORGENSEN, H. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. (Org.) *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 85-104
- LIEBMAN, M. *New sounds for cello and double bass*. Moscou: Kompozitor Publishing, 2010. 40p.
- MELLO, F. M. Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2015.
- MENEZES, J.M.A. Creative process in free improvisation. Dissertação de mestrado, University of Sheffield, 2010.
- MUNTHE, C. What is free Improvisation, *Nutida Musik*, n.2, p. 12-15, Estocolmo, 1992.
- NUNN, T. *Wisdom of the Impulse: On the nature of musical free improvisation*. San Francisco: Tom Nunn, 1998. Versão em pdf, pelo autor. Fonte: <http://intuitivemusic.dk/iima/tn.htm>, acessado em 03/06/2016.
- PADOVANI, J.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação e na performance. *Musica Hodie*, Goiânia, v.11, n.2, p11-35, 2011.
- PETERS, Gary. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 186p.
- PRESSING, J. Improvisation: methods and models. In: SLOBODA, J. (ed.) *Generative processes in music*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- RAY, S. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: RAY, S. (org.) *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira/Irokun, 2005.
- ROBERT, Jean-Pierre. *Modes of playing the Double Bass: a dictionary of sounds*. Paris: Musica Guild, 1994. 63p.
- ROSA, A. *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991. 393p.

SCHAEFFER, P. *Tratado de los objectos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 337p.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 560p.

SIQUEIRA, A. R. O percurso composicional de Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOLIS, G.; NETTL, B. (Orgs). *Musical Improvisation*. Chicago: University of Illinois Press, 2009. 357p.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 127p.

THELIN, H. Multiphonics on the Double Bass: an investigation on the development and use of multiphonics on the double bass in contemporary music. Tese de doutorado. Norwegian Academy of Music, 2011.

TURETZKY, B. *The Contemporary Contrabass*. California: University of California Press, 1974.

WATSON, Ben. *Derek Bailey and the story of Free Improvisation*. Londres: Verso, 2004. 443p.

ANEXOS

Umagoma - Estudos

DVD – Recital de defesa