

## Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre.

Manuel Falleiros<sup>1</sup>

### 1. Libertas, quæ sera tamen

“A liberdade, que embora tardia, me viu inerte”<sup>2</sup>. Virgílio<sup>3</sup> em *Écloga I*, poema bucólico do século I a.C.(ALPERS, 1979),no diálogo entre os pastores Tityrus e Meliboeus, no qual o segundo pergunta ao primeiro qual o motivo de este desejar visita à Roma, recebe como resposta a frase que inicia. Apesar do consenso entre os comentaristas em por vezes apressadamente considerar Tityrus como um escravo em busca de sua alforria, uma desvinculação de seu senhor,(VIRGIL; MARTYN, 1829), uma outra interpretação sobre o significado de liberdade se impõe levando em consideração o contexto histórico que aponta para o entendimento do termo como ligado a restituição de terras, antes tomadas como espólio (VIRGIL; MARTYN, 1829). A celebrada apropriação desta frase feita pelos Inconfidentes Mineiros<sup>4</sup>e o deslocamento de sentido trazido pela tradução dada ao recorte no original em latim: “Liberdade, ainda que tardia”, não desvia, contudo, de seu contexto, preservando o significado de retomada de direito à terra que fornece riquezas, em última etapa, o direito às riquezas produzidas. A retomada da autonomia produtiva em decorrência da vinculação à terra, e não a cessão da condição de escravo em decorrência da insubmissão ao seu senhor, é o aquilo que tão bem, o recorte dos inconfidentes expôs<sup>5</sup>.Portanto, muito embora, a noção de liberdade evoque com mais recorrência o desprendimento e a desvinculação, neste sentido particular é que se reforça a ideia de liberdade como pertencimento.

A interpretação sobre a liberdade para a música improvisada vem historicamente se encarregando de corresponder ao sentido talvez mais assentido e estabelecido do que a uma reflexão sobre seus processos. O guitarrista e improvisador Derek Bailey, em seu seminal trabalho “*Improvisation: its nature and practice in music*”, escrito em 1975 (e publicado em sua primeira edição em 1980)comparativamente busca um entendimento e

<sup>1</sup>Ciddic/Unicamp (mfall@unicamp.br)

<sup>2</sup>Embora a contínua polêmica ao redor da tradução deste famoso recorte representativo para o movimento da Inconfidência Mineira e que posteriormente estampou a bandeira do estado de Minas Gerais, buscamos retomar a cena do diálogo pastoril na tentativa de que o contexto reforce o significado de liberdade ali explorado.

<sup>3</sup>Públio Virgílio Maro (Publius Vergilius Maro) nasceu em Mântua em 70 a.C., considerado maior poeta romano da era clássica, seus escritos, consideradosentre as principais obras da literatura latina, são:as *Éclogas*, as *Geórgicas*, e a *Eneida*.

<sup>4</sup>Refere-se ao episódio histórico no Brasil da época colonial, sobre a frustrada tentativa de revolta da então capitania de Minas Gerais contra abusos políticos, econômicos e sanções ao desenvolvimento, exercidos pelo governo português.

<sup>5</sup>Já que, afinal, formas cada vez mais sofisticadas de controle e repressão podem ser aplicadas à cidadãos portadores de suas supostas garantias de liberdade.

um posicionamento frente a outras formas de improvisação historicamente mais estabelecidas. Neste intuito, Bailey aponta para uma improvisação musical que acontece à margem dos estilos musicais, ou em seus termos, para uma improvisação *não-idiomática*. Desvinculada da representação de *idiomas*, Bailey entende esta improvisação como não subserviente à representação que permite a percepção de características de estilo (BAILEY, 1993, p.xii).

A palavra improvisação é, na verdade, muito pouco usada pelos músicos improvisadores. Improvisadores idiomáticos, ao descrever o que fazem, usam o nome do idioma. Eles "tocam flamenco" ou "tocam jazz"; alguns se referem ao que eles fazem como "tocar".<sup>6</sup>

Esta desvinculação às tendências estilísticas, que segundo Bailey rege a diferença capital entre dois principais modelos de improvisação – a saber: idiomática e não-idiomática – aparece como uma preocupação assumida pelo improvisador em manter um compromisso na performance para além do apoio e vinculação a estilos que forneçam motivação e identidade para a realização da improvisação. Bailey afirma que a improvisação não-idiomática se manifesta comumente na intitulada *improvisação livre*, o que nos leva a entender que *música não-idiomática* e *improvisação livre* não sejam tratadas como sinônimos em absoluto, mas antes, uma qualidade representativa da improvisação livre é a de que ela seja uma música não-idiomática. Para Bailey o termo *não-idiomática* significa um compromisso de desvinculação a estilos historicamente referenciados por suas contingências características e apoiados por uma comunidade musical que os expresse.

Cabe lembrar que Bailey, assim como outros improvisadores europeus de sua geração, buscavam formas de desvinculação do jazz norte-americano que havia, segundo alguns autores, se tornado para esta geração uma forma amplamente reconhecida de expressão da música Ocidental, fonte de formação musical e meio de acúmulo de experiências práticas (CALLINGHAM, 2007). Portanto, a estratégia de negação, ou desvinculação, estaria baseada no uso mais radical que o termo *improvisação* fornece, e reforçado por seu par, o termo *liberdade*; ou seja, a improvisação como um fazer sem absoluta preparação e livre de influências automatizadoras da formação e da experiência. Neste empenho, fica evidente a estratégia de sabotagem de um sistema reconhecido como estruturante, fornecendo ao termo *liberdade* sua significação condizente.

Lewis (2006) nos faz recordar sob qual terreno o termo ganha força de uso no campo da música, de certa forma, como colocado anteriormente, seu sentido se estabelece frente as diversas confluências e contingências históricas:

---

<sup>6</sup>No original: The word improvisation is actually very little used by improvising musicians. Idiomatic improvisors, in describing what they do, use the name of the idiom. They 'play flamenco' or 'play jazz'; some refer to what they do as just 'playing'.

“O advento de várias correntes de improvisação ‘livre’ - incluindo o ‘free’ jazz, que surgiu no início dos anos 1960, bem como a improvisação ‘livre’ europeia que emergiu em vários estratos culturais na década de 1970 – colocam a ‘liberdade’ de volta à ordem do dia musical.”<sup>7</sup> (LEWIS, 2006 p. 114).

Outro importante relato vem novamente de Bailey que nos informa sobre um pudor no uso do termo improvisação e como o este, para os músicos da época, não soava verdadeiro frente às suas práticas:

Há uma relutância perceptível em usar a palavra e alguns improvisadores expressam uma antipatia absoluta por ela. Acho que isso se deve às suas conotações amplamente aceitas que implicam que a improvisação é algo sem preparação e sem consideração, uma atividade completamente ad hoc, frívola e inconsequente, carente de projeto e método. E eles se opõem a essa implicação porque sabem, por experiência própria, que isso não é verdade. Eles sabem que não há atividade musical que requeira maior habilidade e dedicação, preparação, treinamento e comprometimento. E assim eles rejeitam a palavra e mostram uma relutância em serem identificados pelo que em alguns lugares se tornou quase um termo pejorativo. Eles reconhecem que, como é geralmente entendido, isso representa completamente erroneamente a profundidade e a complexidade de seu trabalho. Mas eu escolhi reter esse termo ao longo deste livro; em primeiro lugar, porque não conheço nenhum outro que possa substituí-lo de forma eficaz e, em segundo lugar, porque espero que nós, os outros colaboradores e eu próprio, possamos redefini-lo.<sup>8</sup>

Contudo, dada a distância temporal do relato, a história veio vingando o desejo de Bailey por uma nova acepção do termo, que está cada vez mais longe de ser usado de forma pejorativa, mas continuamente, e pelo contrário, fortalecendo sua ligação com áreas consideradas mais sofisticadas da atividade humana como, da inovação, criatividade e ciência cognitiva. Mas o termo *liberdade*, antes amparado pelo espírito do tempo na esfera das vanguardas do final dos anos de 1960, que conduzia a seu sentido mais próprio para expressão da época, se desloca temporalmente e para muitas vezes tornar-se simplesmente evocativo – carecendo da importante ressignificação que incide sob o âmago da criação—naquilo que chamamos de *herança distorcida*:

[...] *herança distorcida* o senso-comum acerca da estética das vanguardas artísticas de meados do século passado. Esta ideia superficial geralmente condiciona a percepção e por consequência, também a ação. Em nossas experiências práticas em diversos momentos notamos que, mesmo entre aqueles que já tinham alguma

<sup>7</sup>No original: The advent of various strains of "free" improvisation-including "free" jazz, which emerged in the early 1960s, as well as the European "free" improvisation which emerged in several cultural strata in the 1970s - placed "freedom" back on the musical agenda.

<sup>8</sup>No original: There is a noticeable reluctance to use the word and some improvisors express a positive dislike for it. I think this is due to its widely accepted connotations which imply that improvisation is something without preparation and without consideration, a completely ad hoc activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method. And they object to that implication because they know from their own experience that it is untrue. They know that there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment. And so they reject the word, and show a reluctance to be identified by what in some quarters has become almost a term of abuse. They recognise that, as it is generally understood, it completely misrepresents the depth and complexity of their work. But I have chosen to retain that term throughout this book; firstly because I don't know of any other which could effectively replace it, and secondly because I hope that we, the other contributors and myself, might be able to redefine it.

experiência em improvisação, a ideia sobre a liberdade no campo artístico se relacionava mecanicamente a este senso-comum ligado às vanguardas. Até aí é possível entender porque se estabelece a relação, já que o conceito de liberdade se fez tão presente nos discursos da época. Mas pode parecer uma ingenuidade transpor aspectos e conceitos de diferentes épocas sem buscar entender cada contexto. É certamente o contexto da “vanguarda revolucionária” que se transforma em clichê, ou pelo menos aquilo que foi recolhido na atualidade para referenciá-la, em muitos aspectos já é bem distante do mundo pós-moderno em que vivemos. (FALLEIROS, 2012, p. 26)

Passado quase meio século do trabalho dos pioneiros desta prática, tempo justamente transcorrido em uma era de facilidades técnicas no acúmulo e dispersão de informação, está claro que atualmente a Improvisação Livre é um fazer musical apoiado por uma comunidade mundial e vinculado a uma série de pressupostos, referências bibliográficas, gravações, estudos científicos, redes de colaboração, concertos e que ainda se inclui no discurso pragmático dos métodos<sup>9</sup>. Para Bailey (1993, p. 19) o improvisador idiomático não pensa a improvisação como uma atividade autônoma, em separado, mas ele está absolutamente preocupado e comprometido em expressar o idioma. Nesta empreitada, Bailey (1993, p.53) afirma que a maneira mais usual de se abordar a música idiomática é pelo aprendizado a partir da escolha de *mestres* no estilo particular que forneçam um modelo para serem emulados. A emergência dos métodos, o surgimento exponencial de grupos que se dedicam a esta música, as advertências e restrições referenciais que fornecem os limites identitários da Improvisação Livre hoje trazem uma aproximação incontestável a estes processos descritos como idiomáticos.

Fica patente que se impõe aceitar que em nosso tempo se estabeleceu uma diferença definitiva na produção e recepção deste fazer musical. A Improvisação Livre como observamos hoje, inclusa como disciplina de faculdades, temática de festivais, motivo para engajamento criativo de músicos, com comunidades internacionais de troca de informações, como parte da expressão às críticas sociais, com um enorme *corpus* referencial que circunscreve suas particularidades sonoras etc.; apresenta as mesmas características das músicas idiomáticas que se referenciam historicamente, estilisticamente e que são antes mais fortemente denominadas a partir do estilo que as representam do que pelo termo *improvisação* em si. A Improvisação Livre, por estas características particulares, já se incluiria sem grande alarde – ainda que exclusivamente segundo os próprios preceitos estabelecidos por Bailey – na esfera das músicas idiomáticas. Vamos aguardar que o tempo confirme ou esclareça este pressuposto.

Por outro lado, o saxofonista, compositor e improvisador Rogério Costa nos alerta de que a Improvisação Livre não possui um discurso centralizador e homogeneizante, tendencioso ou submisso, mas que dialoga com as práticas contemporâneas a favor de sua qualidade referencial: a diversidade. Para o autor, a Improvisação Livre:

---

<sup>9</sup>Os trabalhos de Tom Hall (HALL, 2009) e Ed Sarath (SARATH, 2009, 2013) facilmente cabem como exemplo de propostas metodológicas a partir e para a improvisação livre, sem citar todo o império pedagógico do jazz norte-americano.

Trata-se de uma prática musical experimental, empírica e coletiva que não se submete diretamente a nenhuma tendência específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas. Vale ainda salientar que a livre improvisação não é uma manifestação musical geograficamente delimitada e que é possível encontrar músicos que se dedicam a este tipo de prática em vários países da Europa, nos Estados Unidos e em vários países da América Latina, incluindo o Brasil, que apresenta atualmente uma cena bastante diversificada e ativa. (COSTA, 2015, p. 119)

Apesar desta cena musical acontecer sem as conformações territorializadoras, isto não significa necessariamente que não existam certos delineamentos que a caracterizem, mas antes justamente, revela uma tendência mais explícita da sua condição hipermoderna (FALLEIROS, 2013). Frente ao volume de informações referenciais, sob um modelo de formação majoritariamente conteudista, informativo e fragmentado, alguns músicos que se interessam pela Improvisação Livre poderiam se ocupar mais em realizar uma música *ao estilo* vanguardista do que refletir sobre as possibilidades de agenciamento, a fim de, antes de tudo, corresponder ao esperado para que sua performance seja reconhecida como vinculada àquilo que já se solidificou historicamente e é entendido sem equívoco como representativamente adequado. Instala-se um aparente paradoxo, motivado justamente pela interpretação dada ao termo liberdade. Se uma música intitulada livre (no sentido de desprendimento dos idiomas) se define muito mais por seus preceitos estilísticos e regulações explícitas e implícitas do fazer, trará constrangimento no uso do termo, uma vez que os preceitos e regulações estão intrinsecamente ligados ao processo criativo idiomático, como fornecedores de parâmetros criativos. Dessa forma, e na melhor das hipóteses, a *liberdade* está endereçada a uma negação de *determinados* modelos de criatividade. Este constrangimento no uso do termo poderia vir acompanhada de uma crise em sua prática, no entanto, talvez para nossa sorte, a emergência dos fazeres criativos prescinde muitas vezes as denominações.

Contudo, considerando a Improvisação Livre como um fazer musical vinculado a uma prática que já se estabeleceu, busca sua legitimação e se institucionaliza – o que reforça o uso cada vez mais corrente do termo – e ainda, a força que parece impor amplamente o termo *liberdade* como qualidade dos processos criativos nesta música, nos impele ao trabalho de reaver este significado a fim de que, em tempos de apropriações desvirtuadas, o mesmo não seja cooptado de forma a ser obrigado a rescindir daquilo que lhe foi mais caro: suas relações horizontais de criatividade coletiva.

Como argutamente observa Canonne, a improvisação chamada “livre” surge a partir da confluência de dois estilos que no final dos anos de 1960 não tinham um diálogo comum até então. Por um lado a emergência do Free Jazz, que além da declarada relação com os movimentos de direitos civis norte americano, expressava no campo mais estritamente musical um abandono à hegemonia da progressão harmônica como viés estruturante da improvisação; cabe lembrar que o *bebop*, estilo antecessor, preconizava a

descrição melódica de estruturas harmônicas<sup>10</sup>. “Para os músicos, críticos e audiência simpatizantes, a ‘liberdade’ implicada por essas novas abordagens musicais permitia a criatividade livre das constrições harmônicas, formas e métricas rígidas de estilos de bebop e swing”<sup>11</sup>(BORGIO, 2002, p. 166). O Free Jazz, primeiramente em seu sentido musical, viria a construir seu significado em negação a este preceito e em favorecimento a outros aspectos musicais como as texturas rítmicas e os timbres. Por outro lado, compositores mais ligados à música acadêmica, inauguram o que poderia ser descrito como *estética da indeterminação*, que floresceu através de obras abertas, partituras gráficas e textuais, entre outras propostas(CANONNE, 2016).

As obras que envolvem a indeterminação são concebidas(em seu plano pelo menos) de forma que uma mesma proposta composicional a partir de uma partitura ou similar, seria capaz de gerar diversas resoluções musicais distintas, uma vez que o resultado sonoro não estava determinado pela partitura, mas esta fornecia apenas um campo de instrução com suficiente espaço para interpretações. “Seriam indeterminadas as obras que se apresentassem de alguma maneira ‘em aberto’, solicitando para o seu ‘fechamento’ o arbi trio do inte rprete que atuaria, nesse caso, como uma espe cie de co- autor” (COSTA, 2011). Neste sentido, o músico intérprete deveria realizar determinadas ações que não se figuravam da mesma forma como especificamente no sistema altamente codificado da partitura tradicional. Muitas vezes, estas novas propostas acabaram gerando na realidade, por parte do intérprete, um desentendimento ou desinteresse por essa linguagem, de forma que os compositores em geral relatariam a “falta” de alguma habilidade específica do intérprete, de certa forma frustrando seu projeto composicional. As queixas não são raras (COSTA, 2011), e a falta de expectativa sobre o produto, acabou por gerar soluções interessantes para controle de resultados, como a escolha minuciosa dos músicos envolvidos, algo muito comum na dinâmica do jazz, que fornece espaço para os talentos individuais a fim de atribuir densidade ao resultado coletivo.

Portanto, os compositores por um lado solicitavam liberdade para o intérprete – no sentido de gerar alguma indeterminação – mas por outro se utilizavam de diversos recursos para conseguir indiretamente o maior controle possível sobre o resultado sonoro. Dessa forma, esta espécie de liberdade que o compositor “permite” ao intérprete, ainda está muito distante ainda de uma autonomia criativa, já que o intérprete permanece um franqueado tanto da obra quanto de um sistema particular do compositor, não interferindo

---

<sup>10</sup>A composição “Giant Steps” do saxofonista norteamericano John Coltrane é exemplar neste caso. Apesar das progressões harmônicas em si serem de estrutural básica (subdominante-dominante-tônica), as constantes modulações somadas à velocidade vertiginosa fazem dela, até hoje, um desafio para o improvisador dedicado.

<sup>11</sup>For sympathetic musicians, critics, and audiences, the “freedom” implied by these new musi-cal approaches allowed for creativity unencumbered by the constricting harmonies, forms, and rigid meters of bebop and swing styles.

na realidade em nada que fosse realmente crucial para a gênese da obra, mas antes realizando a execução de um projeto. Uma vez que o intérprete apenas responde a outro modelo de processo codificado e o compositor ainda usa de subterfúgios para o controle do resultado, o papel destas liberdades e o seu significado neste contexto parece portanto mais intencionado a reforçar a desvinculação do compositor à formas composicionais consideradas por ele inadequadas e superadas, do que a inclusão das memórias e dos valores musicais que acompanham e se expressam a partir do músico para além de sua qualidade de intérprete executor.

Retomando a categorização de Canonne sobre as vertentes que confluíram para e Improvisação Livre, de forma similar, o trombonista, improvisador e compositor George Lewis também observa uma divisão entre características de fazeres musicais de compositores e improvisadores que naquele momento começam a se interessar e valorizar a improvisação sob uma perspectiva criativa. Lewis cunha dois termos – *Afrológico* e *Euroológico* – para designar duas tradições, que segundo o autor partem de pressupostos diferentes quanto ao sentido de liberdade:

Assim como no tema da espontaneidade, as noções de liberdade e controle diferem acentuadamente entre os pontos de vista Euroológico e Afrológico. O "Free jazz" foi, como se pode observar prontamente a partir das entrevistas do baterista Arthur Taylor com os improvisadores Afrológicos (Taylor, 1993), bastante controverso entre os músicos de jazz. Quaisquer que sejam os pontos de vista dos músicos sobre o free jazz em si, as respostas de vários improvisadores sobre o tema da "liberdade" são instrutivas. Em particular, o discurso Euroológico relativo à "regras" para a improvisação está quase totalmente ausente. Pelo contrário, os improvisadores parecem concordar que a liberdade na improvisação Afrológica é entendida como sendo possível apenas através da disciplina, definida como conhecimento técnico da teoria musical e do próprio instrumento, bem como cuidadosa atenção ao contexto, história e cultura da música.<sup>12</sup>(LEWIS, 1996, p. 114)

Portanto para Lewis o significado de liberdade para os músicos de tradição *Afrológica* estaria relacionado a uma autonomia criativa obtida através da disciplina para a aquisição de conhecimento e experiência, com a amplitude da sensibilidade musical, que permitiriam a ação criativa a partir da construção de seus próprios valores, uma vez que estes foram alienados ou "usurpados" junto com a história e identidade daqueles que forçosamente imigraram para a América. Sob este viés específico, existe o empenho em realizar uma ressignificação da narrativa histórica a partir de uma invenção calcada em elementos tradicionais mas com perspectivas que se emparelham com os valores correntes considerados mais progressistas.

---

<sup>12</sup>No original: As with the theme of spontaneity, notions of freedom and control differ markedly between Eurological and Afrological viewpoints. "Free jazz" was, as one can readily observe from the drummer Arthur Taylor's interviews with Afrological improvisers (Taylor 1993), quite controversial among jazz musicians. Whatever the viewpoints of the musicians on free jazz itself, the responses of several improvisers on the topic of "freedom" are instructive. In particular, the Eurological discourse concerning "rules" for improvisation is almost entirely absent. Rather, the improvisers seem to agree that freedom in Afrological improvisation is perceived as being possible only through discipline, defined as technical knowledge of music theory and of one's instrument as well as thorough attention to the background, history, and culture of one's music.

Talvez como indício de um desajuste do termo, ou de sua fragilidade em representar o momento das práticas mais atuais, e ainda de forma muitas vezes conciliadora em relação a estas duas práticas, ou *heranças*, diversos autores sugerem novos termos, mas que implicitamente não se desvinculam desta corrente histórica, ou ainda se podemos ousar, desta “tradição” – uma vez que, se ela existe, ela já conta com fundadores pioneiros, um corpo teórico referencial, um processo de institucionalização e uma comunidade musical que sustenta a prática – da Improvisação Livre. Neste sentido é que entendemos a ideia de liberdade como pertencimento, uma vez que improvisadores e grupos de improvisação desenvolvem suas práticas, não apenas em relação aos motes de “quebra das regras”, “inovação”, “catarse coletiva” e outros do tipo – em forma de ativismo sempre presente, recorrente e abusado; e inclusive cooptado pelas mídias de consumo – mas também pelo acesso às vultosas referências e a velocidade na dinâmica de troca de experiências sem precedentes na era digital em que vivemos.

Talvez por uma necessidade localizada, ou apenas reflexo de um desacordo do termo Improvisação Livre com as práticas realizadas, encontramos em diversas ocasiões, grupos musicais, artistas e professores que ao buscarem encontrar um termo mais específico para suas produções ou para compreender produções alheias, enfatizam um único aspecto particular dentre aqueles que envolvem a improvisação. Paradoxalmente, utilizam sua nova denominação, dada partir de um recorte da improvisação, como forma de negação à imposição de serem rotulados simploriamente como improvisadores. O saxofonista, compositor e improvisador norte americano Antony Braxton preferiu dispor o termo *Transidiomática* para descrever sua produção musical por acreditar que sua música não poderia ser entendida unicamente por um viés dicotômico racial (LOCK, 2008). O termo se endereça facilmente ao ressignificado de sua história e formação musical. Músico experimental reconhecido por um lado como representante do free-jazz, mas que também nunca aderiu completamente à cena jazzística e posteriormente professor universitário (Roosevelt University), fez questão em diversas entrevistas de se afirmar não como músico de jazz. De forma similar, Edward Sarath, trompetista e improvisador, professor da Universidade de Michigan, tem apresentado em seus livros o termo *Transestilístico* como uma abordagem que entende os estilos musicais (idiomas) apenas como subprodutos da ação criativa e parte das experiências pessoais e influências particulares dos músicos sem negá-las previamente, o que segundo ele permite uma inclusão inicial mais facilitada no universo da improvisação. Fred Frith, guitarrista e improvisador inglês, adota o termo *Improvisação Contemporânea*, a fim de descrever seu trabalho na formação de seu curso de improvisação no Departamento de Música da Mills College. Em uma tentativa de explorar as práticas contemporâneas da música improvisada, com um viés também inclusivo, propôs o termo *Hiperimprovisação* (FALLEIROS, 2013). O pianista maestro e compositor francês Alain Savouret criou, junto ao curso de mesmo nome (de 1992 a 2007 no Conservatório de Paris) o termo

*Improvisação Generativa*, que por sua vez enfatiza a escuta intrumentalizada como fundamento do processo criativo (SAUVORET, 2010). Poderíamos nos alongar em mais exemplos, mas eles atingiriam o mesmo objetivo de demonstrar como o artifício das denominações demonstram reforçar apenas um particular aspecto do processo da improvisação – que é transversal, múltipla, aborda a biografia musical individual, se relaciona com o mundo contemporâneo e necessita de uma escuta específica – enquanto ao mesmo tempo em que pretendem se desvencilhar de uma conexão como passado, criam e fortalecem referências a ele.

Desde os pioneiros músicos de Improvisação Livre tem havido um esforço para a constante desvinculação a fim de provar uma autonomia criativa; o trabalho acaba por resultar em outros pertencimentos reforçados pela circunscrição a campos personalizados. Retomando o poeta que inicia o capítulo, da célebre frase, segue: “Candidior postquam tondentibarba cadebat”: Ao barbear, minha barba cai mais branca. Aqui se reforça que a liberdade acompanha a maturidade; esta maturidade que muitas vezes só é possível no ressignificado que aprimora nosso vínculo com o passado.

## 2. Criatividade e a Improvisação.

O termo criatividade é muitas vezes utilizado de forma genérica e aponta em sua construção histórica para a idéia de gênio. Considerado um comportamento fora de padrão no campo da psicologia, as ações criativas são tidas como parte de uma personalidade desviante. Após um período de reforço desta posição pela cooptação do termo para a área do *marketing*, este discurso vem sendo gradativamente substituído por outros, como o da criatividade distribuída ou compartilhada.

A definição dos processos criativos na improvisação tem sido historicamente relacionada à duas negações: uma oposição à *performance* e à *composição*. No primeiro caso, entendendo a performance a partir da idéia de execução, fidelidade e virtuosismo; e no segundo, a composição como criadora de obras findadas. Assim, *improvisação* é um termo que se definiria primeiramente por divergir e se tornar um “outro” em relação à música ocidental (CANONNE, 2016). Se por um lado o músico de performance almeja muito controle e virtuosismo que permitam *desempenhar* com precisão, o improvisador livre (utilizando aqui a categoria de *Livre* como par extremo oposto) vai tocar instrumentos alterados, de fabricação caseira ou instrumentos que ele não domina para exatamente expressar-se pelo descontrole; enquanto a imagem do compositor-gênio em sua solidão idílica se encarrega de compor obras irretocáveis para a posteridade, a Improvisação Livre se dá em grupos heterogêneos que se negam a qualquer referência de autoria e realizam uma música para o momento, altamente provisória e efêmera.

Os processos criativos envolvidos na Improvisação Livre, portanto, parecem ser tributários ao que decorre de sua definição enquanto negativa de outras práticas estabelecidas. Contudo estes pares não funcionam de forma dicotômica, visto que o que se observa na produção musical geralmente deriva de uma conjunção de procedimentos encontrados nas mais diversas categorias criativas, a qual, mesmo diante da radicalidade proposta pela Improvisação Livre, ou seja, uma atenção constante e um trabalho na negação e distanciamento, o improvisador se depara com sua biografia musical, gestos e condicionamentos técnicos que o encerra em um território referencial. O improvisador, ou o grupo de improvisadores, carregam além de seu conhecimento de base e seus referentes (COSTA; SCHAUB,2013), alguns pressupostos que embasam o processo criativo, ainda que seja apenas um modelo de *escuta* (e não necessariamente de *ação*) muito específico e desenvolvido(SAVOURET, 2010). Observamos: a Improvisação Livre não parte exatamente do “nada”, ou melhor, não leva o “nada” como fundamento em seu processo criativo, como o termo gerado a partir das negações poderia induzir, mas justamente esta premissa que permeia o fazer indica como a percepção de sua *poiésis* está obscurecida pela forma como se construiu sua definição.

Canonne (2016) observa que existe uma diferença significativa entre ações improvisadas que acontecem pelas mais diversas contingências que o cotidiano nos impõe e as ações improvisadas na música. A improvisação, de maneira mais geral, pode ser definida como um conjunto de qualidades atribuídas à ação: a ausência de planejamento, espontaneidade e intenção. Estas qualidades se expressam na vida cotidiana diferentemente do âmbito musical. Fique evidente que na improvisação musical a ausência de planos só pode ser considerada parcialmente, já que raramente um improvisador experiente será completamente posto em surpresa absoluta que o faça impossibilitado de realizar algum plano, como num caso muito comum de haver um concerto previamente marcado, o improvisador sabe exatamente quando e em que condições irá tocar, inclusive preparando-se; por outro lado, em uma *jam-session*, no encontro inesperado de músicos desconhecidos, ainda assim certos acordos sociais planificam a interação musicalmente). A improvisação musical também se caracteriza justamente por ser uma “perturbação” ao plano. Sabemos que o improvisador não pode simplesmente vivenciar constantemente e cegamente o momento presente, mas dispor de alguns mínimos planejamentos ao mesmo tempo em que está tocando. A diferença está no fato de que, muito comumente, e ainda de forma mais radical na Improvisação Livre, estes planos sejam absolutamente provisórios, pois podem ser constantemente frustrados, e mesmo se não forem, sendo provisórios, geram a necessidade da proposição de um plano seguinte de continuidade, e, portanto, emerge a necessidade de contínua adaptação, a qual muitas vezes é percebida como uma “ausência” de plano. Assim, quando não há possibilidade de planos extensos, o improvisador se vale mais de *micro-decisões*, um posicionamento mais adequado para a ação musical em tempo

presente. De forma similar, a espontaneidade como qualidade se verifica na emergência de ações de caráter imediato e reativas com relação a uma realidade inesperada que se impõe, algo que também apenas parcialmente se verifica na improvisação musical, uma vez que a falta de atenção para as respostas automatizadas e clichés é particularmente um agravo à criatividade, tanto para os modelos idiomatizados quando no caso da Improvisação Livre. A intenção na ação improvisada está conectada com a necessidade pontual de agir, ou seja, ela não se refere a uma intenção ou vontade anterior; isto muito dificilmente se aplica ao campo musical, no qual a improvisação não depende apenas de um impulso dado pelas restrições e contingências impostas pelo ambiente, mas a música improvisada se estende por um tempo maior do que uma simples resposta condicionada, gerando continuidade, um fluxo prolongado, e além disso, o improvisador negocia constantemente com aquilo que escuta e não apenas responde de imediato a estímulos dados, o que faz o quadro ser insuficiente para ser considerado apenas como uma resposta espontânea do momento. Portanto, a ação improvisada no campo da música e no âmbito dos processos criativos, toma formas muito particulares e distintas das ações improvisadas que temos contato em nosso cotidiano, de forma que tais generalidades não têm contribuído para o entendimento do fenômeno musical.

Diante disto, procuraremos entender a criatividade musical na improvisação sob um viés mais exclusivo, mais particularmente como: dado um campo de condições específicas, a manifestação do desejo que resulte em sons carregados de significados, levando em consideração a multitude de estímulos extrínsecos e intrínsecos. A criatividade se caracteriza pela *realização* primeiramente, ou seja, um embate entre a imaginação e as condições materiais. Apenas a intenção, a imaginação ou o planejamento mental não são suficientes para caracterizar a criatividade, pois além de não serem ações, não interferem diretamente na materialidade. Costa (2015) é contundente:

A improvisação livre 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)

Apesar de sabermos que a ação improvisada carrega uma multiplicidade de eventos que abrange a formação do músico e que esta pode ser mais ou menos deliberada, a criatividade acontece e depende do momento da improvisação e não anteriormente. Não é raro que os improvisadores realizem, fora do momento da improvisação, muitas testagens e experimentos, ou mesmo que desenvolvam obsessivamente durante anos materiais e habilidades para serem utilizadas exclusivamente no momento da improvisação. Este montante de recursos específicos para a improvisação, que ainda incluem referências históricas e ampliação das

capacidades da percepção musical, indica que a improvisação está um tanto distante de um fazer simplista e ao acaso e baseado em automatismo instrumentais – falas sempre comuns e recorrentes nas críticas<sup>13</sup> - demonstrando que a improvisação pode tomar espaço para atingir outras complexidades musicais além da composição.

Mesmo com toda preparação que remete a uma cautela para o momento da ação, a improvisação se beneficia justamente dos momentos de risco e de falha do planejamento. Como afirmamos, a criatividade é uma expressão do engenho da imaginação sobre a materialidade, dessa forma, para a improvisação é essencial que o improvisador esteja preparado para reagir a uma mudança de planos. O improvisador mais experiente não é aquele que simplesmente acumulou clichés ou se desenvolveu virtuosisticamente em seu instrumento, mas aquele que melhor responde às oportunidades. Com “responder” queremos dizer que este improvisador sabe como expandir o material musical incluindo novidade de forma a engajar os outros improvisadores, enquanto “oportunidades” se refere aos materiais musicais de considerado interesse que podem emergir deliberadamente ou inesperadamente.

Isso indica que a criatividade neste caso toma um caminho de caráter mais heurístico do que algoritmo na improvisação. Entendemos a atividade algorítmica como uma sequência de instruções bem definidas e livre de ambiguidades, um caminho de precisão e findo. Neste caso, o músico irá submeter seus esforços e experiências para a resolução de uma proposição, que muitas vezes pode não ter sido traçada por ele próprio.

O termo *algoritmo* se refere ao conjunto de regras específicas que permitem a resolução de um problema. Ou seja, é um caminho proposto que direciona a tarefa e pelo seu conteúdo que é claro e definido. Já a resolução *heurística* aponta para um caminho nem sempre claro e determinado, e sendo assim, necessitará em algum momento de algoritmos para definir suas ações e garantir a resolução. E, então, aí reside a diferença: respostas heurísticas, diferentemente das algorítmicas, não necessitam de um objetivo claro a ser alcançado assim como não definem uma linha direta, orientada e simples para a resolução. (FALLEIROS, 2012, p. 111)

Contudo, a Improvisação Livre parece realizar uma negociação entre caminhos algorítmicos e heurísticos, uma vez que nenhum improvisador parte do “nada” e que é comum que aconteçam momentos inesperados, os quais, o improvisador deve lidar a partir de uma resposta que não está direcionada, mas que sempre será inventada. Enfim, delineamos alguns contornos típicos da criatividade na improvisação que ficam mais evidentes nas práticas contemporâneas que envolvem a Improvisação Livre. A improvisação é um fazer musical que utiliza das demandas do *tempo* para gerar restrições que ativam a expressão divergente dos recursos musicais a partir do aproveitamento das interações. Assim existem, diversas formas, ou como preferimos nos referir, “estratégias” (FALLEIROS, 2012), para de *ativar* esta criatividade.

---

<sup>13</sup>Compositores como Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, entre outros, fizeram críticas ferozes à improvisação, muitas vezes desmerecendo seus processos criativos.

Costa (2015, p. 124), a partir da filosofia de Deleuze, propõe, pelo caminho pós-estruturalista, a desconstrução das relações que estabelecem o idiomatismo a partir da molecularização e reconfiguração do gesto idiomático, como uma sofisticada fragmentação que é responsável pela distinção em seus processos criativos:

Neste contexto e que é possível utilizar materiais originalmente molares (fragmentos de gestos idiomáticos) numa improvisação livre, desde que estes sejam submetidos a processos de desterritorialização e de molecularização.

Portanto, é preciso dizer que a improvisação livre não se apoia integralmente ou exclusivamente na ideia de sonoridade mas que, com certeza, ela supera os idiomas, integrando, eventualmente, fragmentos de seus materiais e procedimentos como uma entre as suas possibilidades de agenciamento.

A ideia de *superar* os idiomas musicais se relaciona também a uma não submissão à ordem mais crua do fazer musical baseado na repetição mecânica e sem reflexão, mais ordenada pelos automatismos que incidem cingindo o processo criativo. A fala de Stockhausen é sintomática:

É claro que algumas vezes você obtém lixo. O primeiro sinal disso é quando material pré-formado aparece, citações, quando você é lembrado de algo que já sabe. Então, sentimos que está indo errado, há algo em nós reconstruindo automaticamente lixo gravado. [...] Quando ouço o grupo de Globokar, por exemplo, apesar de dizerem que tocam sem qualquer acordo ou entendimento escrito, é muito óbvio que o percussionista de vez em quando começa a tocar ritmos de tabla da música indiana. [...] estes elementos estilísticos surgem automaticamente. Assim, enquanto podem não haver estilo preestabelecidos para toda a música, certos elementos estilísticos entram nela, e **eu tentava evitá-los** e recorrer completamente à intuição (grifo nosso). [...] Quando o grupo entra em fúria [...] ele começa a tocar melodias de *free jazz* e configurações que tocou por anos[...]"

Ao tocar música intuitiva muito rapidamente, fica óbvio qual músico tem mais autocontrole [...] (MACONIE; STOCKHAUSEN, 2009 p.)

Emerge com sinceridade no relato do compositor alemão, uma regulação que lhe parece urgente: o controle consciente, ou seja, a manutenção da atenção discriminatória que julga conscientemente os materiais para selecioná-los. O pensamento que convoca os sons para serem entendidos como *material* e sua seleção, se aproxima mais de uma tendência de planejamento e construção do que de observação e transformação – os últimos, processos mais próprios da improvisação. As imposições que o *tempo real*<sup>14</sup> no fluxo da performance impões para a criatividade, acabam por promover certos subterfúgios como a execução de trechos pré-estabelecidos, numa ação considerada de mera repetição, que por sua vez têm a tendência de nublar a criatividade que se dá pelas interações. Os clichés e esteriótipos musicais são uma preocupação para os processos criativos, uma vez que o esvaziamento de seu sentido ocorre quando surgem frases musicais de “efeito”, num sentido panfletário, que fazem residir o valor da sua ocorrência mais na urgência, agressividade e imposição de sua expressão, do que na contundência

<sup>14</sup>Termo comumente utilizado que significa a percepção de momento na decorrência do tempo presente.

de sua articulação, e além disso, são sentenças que não se prestam a dialogar, mas unicamente a afirmar.

No entanto, a ressignificação contínua esfacela os automatismos, pois nem toda a ação é criativa, e nem somos criativos o tempo todo, mas contamos com um processo cíclico de observação e contínua avaliação de nossas ações. Acreditamos que a *improvisação musical* e expresse como um ciclo, e a ação improvisada ocorre dentro deste ciclo em um momento em que dadas as condições, o estado de *risco* está mais presente. Assim, o improvisador está sempre transitando entre três momentos: *experimentação, improvisação e avaliação*.

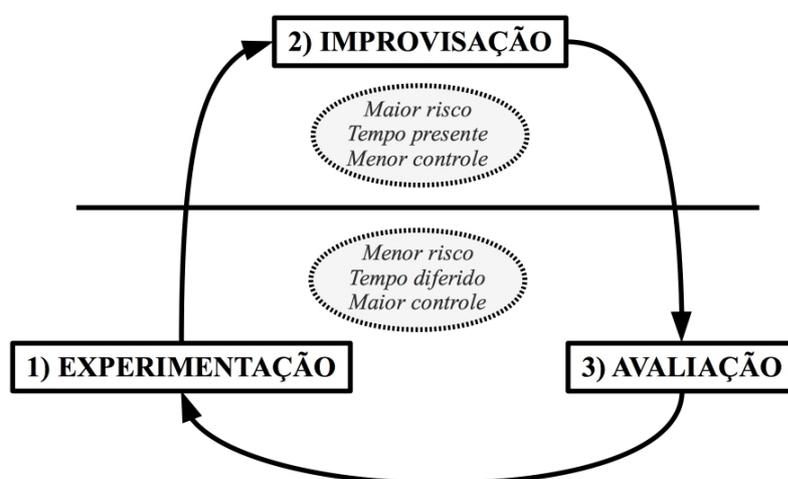


Figura 1: Quadro conceitual sobre o ciclo da improvisação

Em grupo ou individualmente, deliberadamente ou não, os improvisadores estão constantemente testando, absorvendo e aprimorando técnicas de produção sonora, expandido as possibilidades de seus instrumentos, com inclusão de tecnologias ou técnicas não ortodoxas. Parece mais comum que este seja um momento solitário, ainda que também não possam ocorrer em grupo. Este momento fora tempo presente permite aquilo que não configura a presença de cena do improvisador: trechos são repetidos, pausas para o descanso, retomada de outro material, observação detalhada, testagens diversas, etc; o risco é baixo: estamos protegidos das críticas e das imposições da presença e do momento.

Da mesma forma, é muito comum observar entre os improvisadores em um momento posterior – tanto de maneira formal quanto informal, ainda na coxia ou no estúdio de ensaio, e até mesmo em um momento de descontração social, ou ainda individualmente – a realização de uma avaliação sobre a performance da improvisação a partir das impressões remanescentes ou de gravações. Também este é um momento em que há um afastamento do tempo presente: a comunicação transcorre em outra qualidade de tempo, em um estado de atenção diluído. Neste tempo das avaliações, as intenções

são alinhadas, as divergências emergem e o pensamento pode se organizar racionalmente, pois existe a possibilidade de ponderar sobre aquilo que pretendemos pensar e verbalizar. Aqui estamos acolhidos, sem precipitações, o risco é menor, podemos retomar um julgamento e incluir questionamentos.

Já no tempo da performance da improvisação, na qual as interações musicais devem ocorrer, a experimentação e a avaliação não encontram espaço fértil para seu desenvolvimento dentro do tempo presente e das emergências criativas; mesmo assim estas duas categorias ocorrem, mas alinhadas com a criatividade: experimentação e avaliação se fundem na urgência e fugacidade do tempo presente. O estado de risco é muito alto, cada ato pode interferir, destruir ou solidificar o fluxo sonoro a todo o tempo, o imprevisível permeia o fluxo, as intenções nem sempre são claras, a técnica pode ficar comprometida; o estado mental de uma maneira geral está em atenção e prontidão para a ação. Passada a performance, retomamos a avaliação. O momento de avaliação se conecta muitas vezes às experimentações no seguinte ponto: a avaliação predispõe o pensamento a uma experimentação que comprove uma hipótese, ou no momento da experimentação uma ideia advinda do momento de avaliação é retomada como impulso para uma testagem; dessa forma, encontramos um fechamento deste ciclo.

Mesmo que seja comum pensar a improvisação isoladamente como uma *ação* – e ainda mais no caso da Livre Improvisação – e portanto inserida primordialmente no tempo da performance, dificilmente encontramos o ato de improvisar desconectado da experimentação e da avaliação. Talvez sem o estabelecimento deste ciclo as qualidades criativas mais particulares da improvisação não se expressariam com tanta ênfase, e ainda, fica evidente o papel que este ciclo realiza em proporcionar para o improvisador uma ferramenta de ressignificação contínua.

### 3. Por uma Poética Mosaica

Não é incomum que áreas do conhecimento que buscam sua maturidade e legitimidade tomem de empréstimo e apoio o sustentáculo de áreas mais desenvolvidas e aceitas. A Improvisação Livre atravessa um percurso de paulatina emergência e reconhecimento nos mais variados fazeres que envolvem a criação musical. Neste caminho, muitas vezes os processos que caracterizam a improvisação musical estão suprimidos em favor de uma narrativa mais estabelecida, como aquelas do *processo de criação, composição, educação musical* ou mesmo da *música experimental*. Produções recentes, as que se afirmam como novas realizações, recorrem a este híbrido de incorporação e regulação – denominado de *abertura, sistema* (original de um improvisador ou compositor), *comprovisação, soundpainting*, entre tantos outros, e por fim, se recolhem astutamente sob o amparo do solícito termo *liberdade*. Esta que por sua vez,

em seus diversos papéis, substitui o poder documental expedido pela *obra* enquanto um coligar das forças que impõe autenticidade e autoridade, por uma *franquia* como uma forma de controle tácito, descentralizado e permeante. São nestes discursos que os processos característicos da improvisação se tornam menos significativos que a rubrica que evoca o termo frente aos sistemas denunciados totalizantes. Neste contexto, as regulações se exercem como eufemismos empregados pelo pudor em legar aos processos típicos da improvisação sua potência criativa.

Reunir os diversos e encontrar o faceamento que permite a integração é a ideia principal que decorre desta noção de uma poética mosaica. Mais que um modelo de improvisação, ou ainda, mais que uma denominação para diluir o incômodo que a expressão *Livre* parece ter perpetrado, a ideia de uma poética mosaica se dá mais em função de construir uma sensibilidade que permita a percepção de seus processos criativos. Partiremos de duas definições complementares que envolvem sua etimologia. A primeira, do nome próprio de Moisés, líder e libertador do povo hebreu, a ele coube reunir sob uma crença aglutinadora, um povo descentralizado quando da fuga do Egito. A ideia de reunir o que havia restado das crenças de um povo heterogêneo buscando pontos de convergência e união pode ser relacionado com o trabalho do mosaicista que recolhe os cacos (têssera<sup>15</sup>) e encontra maneiras para que uma peça singular tenha participação no todo sem contudo tolher sua forma própria e características texturais a um padrão unificador. A segunda, talvez mais comum, compartilha a mesma etimologia da palavra música: arte das musas, enquanto o mosaico: obra das musas. O termo muitas vezes vem designar exatamente estas características: o trabalho de reunir e o vínculo com multiplicidade.

Além de uma arte decorativa milenar, baseada na junção de pequenas pedras, pedaços de cerâmica, vidro, madeira, ou outros materiais, o mosaico se desenvolveu por uma série de técnicas, estilos e abordagens, incluindo desde o pictórico bizantino ao abstrato contemporâneo. O efeito particular do mosaico está no fato de haver um jogo de alternância a partir de uma dupla percepção: do particular e do geral.

Em um mosaico bem sucedido, os materiais, o modo como eles são dispostos e a imagem devem todos funcionar em conjunto. Cada peça individual, ou têssera, retém sua identidade individual, ainda que os olhos assimilem as peças em um todo e naquilo que está implícito. Isto é muito diferente de uma pintura ou um desenho, nas quais o meio é subserviente à imagem (KING, 2003, p. 9).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>Tessera, no plural tesserae, ou ainda tessela, é nome dado para cada peça individual que forma um mosaico (SANDER, 2012), sua origem vem do latim *tessera* a partir do grego *τέσσαρες* que significa “quatro”, referência à forma do quadrado.

<sup>16</sup>No original: In a successful mosaic, the materials, the way they laid, and the image must all work together. Each individual piece, or tessera, retains its individual identity yet the eye assimilates the pieces into a whole tesserae and what's implied. This very different from a painting or a drawing, where the medium is subservient to the image.

Em um mosaico nossa atenção se alterna entre a singularidade de cada pequena peça, para os veios que os espaços de conexão formam, e finalmente para um quadro mais geral em direção às formas e representações. A primeira observação que fundamenta o processo da arte mosaica é o faceamento das tésseiras. Com isso queremos dizer que mesmo que cada peça possa ser talhada (e geralmente cortada manualmente com a torquês de modo que também ali o acaso possa agir sobre a peça reforçando sua identidade individual, e não um corte industrial determinado por uma régua) a fim de ajustar sua forma, ela deve se dispor no ponto de maior contato com outra peça, a fim de que fiquem dispostas em faces contíguas; uma ponta não deve tocar uma face. A segunda observação é sobre a constante negociação entre as peças e o desenho que se pretende formar, uma escolha constante das peças mais adequadas antes da adequação das mesmas, um processo de combinação precede um processo de adequação.



Figura 2: Típico piso paulistano de mosaico, no qual prevalece a técnica Opus Palladianum (foto de M. Fioravante).

Ainda que existam diversas técnicas de faceamento, ou encaixe das tésseiras no mosaico – como por exemplo Opus Regulatum (posicionamento que respeita uma grade), Opus Palladianum (Tésseiras irregulares, como mostra a *Figura 2*) – o mesmo não pode ser observado nos ladrilhos de peças fabricadas em série, previamente estruturadas para que seus encaixes (no desenho ou no formato da peça) se conectem sem necessidade de maiores decisões e gerem um desenho homogêneo. O melhor contorno neste caso é legado para as peças que não dependem de direcionalidade, mas que se encaixam no todo a partir de qualquer eixo. Cada tésseira do mosaico carrega uma intenção e possibilidades múltiplas de inclusão que se realizam no momento decisivo desta integrar-se ao conjunto, enquanto o ladrilho está fadado desde sua concepção à função de evanescer-se no todo.

Por mais que seja sugestivo delinear uma analogia entre as tésseiras, suas formas de organização e disposição e os improvisadores, com suas particularidades inerentes e

formas de interação, gostaríamos na verdade de embrenhar esta noção nos processos particulares de organização dos sons, sem no entanto, nos desfazermos desta primeira analogia. As sonoridades empenhadas em uma Improvisação Livre não precisam se desfazer de suas particularidades, como as tésseras de um Opus Palladianum, a fim de encontrar um espaço no conjunto. Será a sobreposição, ou seja a imposição do transcorrer do tempo que irá determinar seu faceamento perante o todo sonoro; neste processo a repetição de um fragmento não é necessariamente garantia de faceamento, da mesma forma o diverso articulado, faceado, pode ser capaz de construir complexidade. Ao improvisador cabe o trabalho contínuo de eleger um faceamento momento-a-momento das tésseras sonoras a partir de um passado imediato, de uma intenção de contorno e do lidar com as imposições da materialidade sobre a imaginação.

A ideia de estabelecer uma poética mosaica está calcada no entendimento sobre a necessidade de encontrar ferramentas para promover encontros e que tipo de tributos deve o improvisador na realização e potencialização a partir destes encontros. A fim de realizar faceamentos, traremos a seguir uma contribuição quanto as possibilidades de promoção destes encontros.

#### **4. Roteiros, Propostas e Estratégias.**

Se a criatividade depende de constrações dadas pelo embate entre a imaginação e a materialidade, quanto mais soluções o artista faz a matéria suportar a favor da imaginação, melhor consideramos o seu trabalho criativo. Já o desejo de uma liberdade abundante é o subterfúgio da crueza auto-destrutiva. A partir dos pressupostos apresentados anteriormente – as nuances sobre a noção de liberdade, a especificidade das ações criativas na improvisação e uma proposta de organização do sonoro, gostaríamos de apontar algumas qualificações de processos que envolvem a improvisação e, em especial, são geralmente relacionadas à Improvisação Livre, que venham trazer clareza para o direcionamento criativo e os papéis tácitos que são assumidos pelos improvisadores. São elas: os *roteiros*, *propostas* e *estratégias*.

Utilizamos o termo *roteiro* com a idéia de representar um tipo de proposição de carácter um pouco mais “fechado”, que se aproxima mais de uma situação mais “algorítmica”. Nele existem algumas especificidades quanto ao som resultante, contribuindo dessa forma para uma menor preocupação em relação aos processos de interação, que muitas vezes são responsáveis em garantir a continuidade do fluxo da improvisação. O *roteiro* aponta indicadores temporais ao longo da música (ou seja, “a partir deste ponto acontecerá isto”) que faz com que a música pareça cumprir uma “forma”; e sua perspectiva portanda é macro, ela dá conta do horizonte da música que será criada. Como consequência disto, surge um plano de previsão dos resultados, que

está em acordo com esta “forma” e além disso, atuando em uma qualidade de representação de um plano, irá diluir parcialmente a interação a partir do sonoro. Ainda que no momento da improvisação existam as decisões individuais, estas estão voltadas à planificação dada previamente, sendo assim as ideias generativas do improvisador tendem a ficar em segundo plano e a ativação de sua biografia musical, condicionada. O *roteiro* envolve, por fim, uma condicionante temporal, ele trata das amplitudes; esta condicionante pode vir representada em forma de um texto, partitura gráfica, lista com sequência de eventos, ou ainda na definição sobre a ordem de atuação dos músicos; será comum observar a aplicação de *roteiros* para concertos que dependem de vários grupos, ou mesmo para uma performance. Um pavimento de ladrilhos, que revela mais a perspectiva.

A *proposta* é uma ordem um tanto mais dissimulada, ela vai contar com um convencimento tácito dos participantes pelo convite à ampliação da ideia original ou mesmo à construção da compreensão daquilo que se está propondo. Ela parte de um impulso individual ao qual pode, por negociação, receber a adesão de variantes. Diferentemente do *roteiro* que aponta marcos condicionantes para o caminho amplo, a *proposta* é mais pontual e fechada sobre si. Ela pretende uma ação específica acordada por todos e se assemelha a uma sugestão sem contudo sê-la, pois parte de uma intenção aguda geralmente individual, mas ainda disforme, carente de expectativa de resultado sonoro. A *proposta* pode se apresentar sob a forma de um modelo de códigos pictóricos, textuais, jogos, ou de gestos – *soundpaiting* – por exemplo, assim geralmente seu caráter será restritivo, no qual haverá uma avaliação de quais aspectos são mais relevantes para que ela se constitua e se realize. Facilmente identificamos uma *proposta* quando num grupo alguém destaca uma intenção restritiva condicionante do resultado sonoro, tanto direta quando indiretamente, como, por exemplo, simplesmente: “que tal tocarmos apenas notas longas?”. Um *Opus Regulatum*, que propõe a grade antes das tésseas.

O termo *estratégia*, o qual discorreremos mais alongadamente em pesquisa de doutorado (ver FALLEIROS, 2012), se assemelha a um subterfúgio e difere radicalmente da *proposta* pela fato de que a primeira se apoia na restrição como fim, mas a segunda na aglutinação. A *estratégia*, também diferentemente da *proposta*, e ainda do *roteiro*, é um artifício mais indireto que incita os improvisadores, impelindo-os para um processo mais heurístico num jogo de alternância constante de ação de risco e cautela, imaginação e criatividade. A *estratégia* não apresenta diretamente suas ferramentas (como nos outros dois modelos), mas antes é uma insinuação, e portanto não um convencimento direto ou uma negociação. A *estratégia* procura ativar múltiplas conexões entre as biografias musicais dos improvisadores ativando ressonâncias que seriam improváveis no campo racional. No geral, a *estratégia* vai se apresentar quando da disposição de um referente indireto conceitual, como uma fotografia, ou no caso de nosso estudo, sob o conteúdo conceitual que a palavra carrega (FALLEIROS, 2012). Este seria o caso de uma abertura

suficiente para a emergência das características individuais do improvisador, sem tolher sua originalidade em função de uma expectativa, mas contribuir complementarmente, aglutinar, arrebanhar e articular: um *Opus Palladianum* certamente.

No fim da era das grandes narrativas unificadores, com os cacos suspeitos do passado, construímos nossa diversidade e nela encontramos pertencimento num espaço de confluências biográficas musicais, que pela criatividade permite o faceamento de tempos e modos distintos. Com a Improvisação Livre (e suas inúmeras futuras proteiformes denominações) “deixamos de cultivar o futuro, mas na o deixamos de saquear o passado” (LIPOVETSKY, 2007, p. xix).

## Referências

ALPERS, P. J. *Bucolica*. [S.l.]: University of California Press, 1979.

BAILEY, D. *Improvisation: Is Nature and Practice in Music*. New York, Da Capo: 1992.

BORGO, David. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, v. 22, n. 2, p. 165, 2002.

CALLINGHAM, Andrew Edward. *Spontaneous music: the first generation British free improvisers*. University of Huddersfield. Doutorado: 2007.

CANONNE, C. *Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 47, n. 1, 2016.

CHAN, Charity. *An Interview with Fred Frith: The Teaching of Contemporary Improvisation*. *Critical Studies in Improvisation*, Vol 3, No 2, 2007.

COSTA, R., Schaub, S. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. XXIII Congresso da Anppom. Natal, 2013.

COSTA, R.L.M. *A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias* Revista Musical Hodié, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 119-131.

COSTA, Valério Fiel da. *Considerações Sobre a Forma em peças de Carter Aberto de Cage e Stockhausen*. XXI Congresso da Anppom. Uberlândia, 2011.

FALLEIROS, M.S. *A Livre Improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma “Hiperimprovisação”*. XXIII Congresso da Anppom. Natal, 2013.

HALL, Thomas. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston: Bee Boy Press, 2009.

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

LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Tradução Armando Braio Ara. Barueri: Manole, 2007.

LOCK, Graham. *“What I Call a Sound”*: Anthony Braxton’s Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisers. *Critical Studies in Improvisation*. Vol 4, No 1, 2008.

MACONIE, Robin e STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen sobre a Música* Palestras e Entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009.

SARATH, Ed. *Improvisation, creativity, and consciousness: jazz as integral template for music, education, and society*. Albany: State University of New York Press, 2013.

SARATH, Ed. *Music Theory Through Improvisation: A New Approach to Musicianship Training*. [S.l.]: Routledge, 2009.

SAVOURET, Alain. *Introduction à un solfège de l'audible: l'improvisation libre comme outil pratique*. Lyon: Symétrie, 2010.

VIRGIL; GOULD, B. A. *The Works of Vergil: Translated Into English Prose*. [S.l.]: G.B. Whittaker, 1826.

VIRGIL; MARTYN, J. *Virgilii Maronis Bucolica et Georgica: with notes by J. Martyn*. [S.l.]: J. Vincent, 1829.