

As identidades musicais no contexto da improvisação livre coletiva

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Maria Eduarda Fernandes Mazula

Universidade Estadual de Londrina (UEL)- mariaeduarda.mazula@uel.br

Fábio Parra Furlanete

Universidade Estadual de Londrina (UEL)- ffurlanete@uel.br

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre os termos “liberdade”, “idioma” e “identidades musicais”, no contexto da improvisação livre coletiva. Através da análise crítica da literatura, procuramos compreender como se dão os mecanismos de construção e abandono de identidades musicais na performance, partindo da concepção de uma biografia musical individual, até a formação de identidades no sentido coletivo. Serão investigadas as possibilidades de formação de identidades a partir da interação musical, assim como serão abordados alguns conceitos do filósofo Gilles Deleuze para explicar a formação de identidades não lineares e múltiplas, que se enquadram no contexto da improvisação livre coletiva.

Palavras-chave: Identidades musicais. Idioma musical. Liberdade.

The Musical Identities in the Context of Free Improvisation Ensemble

Abstract: This article presents a study about the concepts of "freedom", "idiom" and "musical identities", in the context of free improvisation ensemble. Through the critical analysis of the literature, we seek to understand how the musical identities are construct and abandoned in perform, starting with the concept that the improvisors have an individual musical biography, until the formation of the collective identity. Will be investigated the possibilities of the identities formation, taking into consideration the musical interaction, also will be related some concepts of the philosopher Gilles Deleuze to explain the formation of not linears and multiple identities which can be used in the context of free improvisation ensemble.

Keywords: Musical identities. Musical idiom. Freedom.

1. Introdução

A improvisação livre é um movimento artístico que se iniciou na primeira metade dos anos de 1960, e atualmente vem sendo discutido no âmbito acadêmico. É possível verificar diversas concepções sobre o significado que a “liberdade” carrega nessa prática. Há duas concepções distintas que nos interessam. Uma delas se relaciona com a negação dos idiomas musicais associados a práticas específicas, e que aparecem na forma de materiais escolhidos pelos improvisadores durante a performance (Berndt, 1996, p.1 apud Stenström, 2009, p.105). Outra perspectiva considera que a improvisação livre é um processo coletivo em que não deve

haver nada pré-estabelecido, então o improvisador é livre para fazer escolhas e assumir papéis distintos (Lutz, 1999, p.2 apud Stenström, 2009, p.105). De acordo com Bailey (1993, p.84), o impulso para a improvisação livre veio do questionamento da linguagem musical, das regras que governam a linguagem musical. Em primeiro lugar, pelo efeito que essas regras tinham no jazz, que foi a música improvisada mais praticada na época do surgimento da improvisação livre, e em segundo lugar, pelo desenvolvimento da linguagem musical na música clássica europeia, cujas convenções, exerceram uma influência notável sobre muitos tipos de música, incluindo a maioria das formas de improvisação existentes no ocidente.

Historicamente a improvisação livre se relaciona com a negação do idioma, a não subordinação de uma linguagem musical. Mas se interpretarmos o sentido de sua liberdade somente pela negação do idioma musical, ou de uma linguagem, essa prática musical se limita às regras e ao uso de materiais. Falleiros (2018, p.192), aponta que esses preceitos e regulações estão intrinsecamente ligados ao processo criativo idiomático. Se pensarmos a improvisação livre estritamente como a negação do idioma musical, estaremos delimitando regras para essa prática. Já que é inevitável que os idiomas façam parte da identidade do improvisador.

Uma possibilidade que será pensada nesse texto é a reflexão sobre a improvisação livre a partir das identidades musicais, levando em consideração primeiramente que esse contexto é diverso e que cada indivíduo tem uma vivência musical diferente, para pensarmos nas identidades coletivas enquanto resultante das interações entre os improvisadores. Para isso, será realizada uma reflexão sobre os termos “liberdade” e “idioma”, e sua relação com as identidades musicais. Com o objetivo de compreender quais os mecanismos que constroem e abandonam essas identidades na performance. Tratar a improvisação livre a partir das identidades, pode nos dar uma visão mais clara do que pode significar liberdade nesse contexto. Assumindo que as identidades na improvisação livre, são fluídas e não lineares, este trabalho pretende, a partir de uma análise crítica da literatura, contribuir para o debate acerca das concepções de liberdade, idioma, e principalmente suas implicações na identidade musical no contexto da livre improvisação.

2. Idioma e liberdade: a relação com as identidades musicais

De acordo com o Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, idioma pode ser considerado: “a língua de um povo, de uma nação, com o léxico e as formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares.” (HOUAISS, 2008, p.1566). Ao relacionarmos o termo idioma musical, podemos encontrar na literatura algumas definições e comparações entre improvisação livre e idiomática. Em Costa (2003, p.18), os idiomas

configuram um território, se apoiam sobre algum sistema musical específico e incorporam no seu fazer real, características e detalhes que lhe dão especificidade. Em Falleiros (2012, p.22), há um paralelo entre improvisação idiomática e improvisação livre, segundo o autor, a improvisação idiomática apresenta fórmulas e regras em suas práticas. Na improvisação livre, não há regras e sim ações que devem iniciar e manter um fluxo sonoro, dando a ideia de continuidade, não existe fórmulas pré-definidas, como em outras modalidades de improvisação.

Não há um consenso sobre o significado que a liberdade tem nesse contexto. Uma das concepções adotadas por Bergmark (1999, p.6 apud Stenström 2009 p.114), é que a liberdade é sobre ser capaz de fazer coisas, e não sobre o que exatamente fazer. Stenström (2009, p.115), diz que o termo é problemático, porque as atividades humanas são limitadas, e a liberdade se restringe por limitações físicas, técnicas ou intelectuais. Falleiros (2012, p.27-28), levanta a questão da liberdade na improvisação, dizendo que o improvisador pode questionar o sentido de sua liberdade, já que está preso a sua biografia musical. É difícil pensar uma prática de improvisação completamente livre de referenciais musicais. Costa (2003, p.169), diz que a improvisação livre é um ato que se dirige a um ambiente territorializável em seu próprio ato, é um ato de vontade e as características do improvisador delimitam as possibilidades da improvisação.

A identidade pode ser entendida como: “4.conjunto de características ou circunstâncias que distinguem uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la.” (HOUAISS, 2008, p.1565). Ao relacionarmos a “identidade”, na improvisação livre, podemos encontrar definições que se relacionam com a individualidade do improvisador. Em Costa (2003, p.61), é utilizado o termo biografia musical, para caracterizar a identidade dos músicos, e o autor define as biografias como linguagens, idiomas e os sistemas vivenciados, através de repertórios interiorizados, concepções estéticas, filosóficas, culturais, sociais e significados pessoais dos repertórios, são as histórias acumuladas, que caracterizam a identidade do músico. A identidade individual do improvisador não se restringe apenas ao idioma musical em que ele pode atuar em outros contextos musicais. É importante ressaltar que a identidade individual é a interface na qual os improvisadores interagem na improvisação livre, e é através dessa interação que as identidades coletivas são formadas. Se os idiomas fazem parte da biografia musical do sujeito, eles podem aparecer em uma performance e isso pode ter um impacto no resultado coletivo, mas isso não torna essa improvisação idiomática, porque há uma descontextualização desses idiomas, já que as identidades são fluidas e independentes de regras.

Falleiros (2018, p.192), aponta que considerar a liberdade como a negação de fragmentos idiomáticos na improvisação livre, pode causar alguns problemas como a restrição

de modelos criativos, o que pode acarretar uma crise na prática, distanciando-se das relações horizontais de criatividade coletiva. Dizer que uma ideia musical pertence a determinado idioma pode ser uma opinião subjetiva. A negação do idioma, implica no problema que é abordar a improvisação a partir dos materiais e não a partir da interação entre os participantes. Isso pode gerar relações hierárquicas de poder, o que parece estar em desacordo com o que entendemos como valores fundamentais para a improvisação livre.

Identidade não se restringe apenas a um idioma, pode ser construída de diversas formas, experiências musicais, hábitos de escuta e não é algo fixo para o músico. Essa identidade pode ser modificada ao longo do tempo, e até mesmo durante uma performance. Ela pode se modificar com as interações no decorrer do espaço, do tempo, e com o fluxo sonoro. Isso ocorre principalmente quando o músico está disposto a mudar hábitos e correr riscos.

3. As identidades musicais e a interação

As identidades musicais serão abordadas a partir das formas de criatividade baseadas em relações horizontais de poder típicas da improvisação livre. É interessante comparar essa prática com uma conversa informal entre pessoas, em que cada um interage de acordo com seu vocabulário. Cada performance possui configurações únicas, que não poderão ser repetidas.

Costa e Schaub analisam os conceitos de *referent* e de *knowledge base* propostos por Jeff Pressing em uma perspectiva cognitivista da improvisação livre. O *referent* é definido como um conjunto de estruturas cognitivas perceptivas e emocionais, que orientam na produção de material musical. O outro conceito é o de *knowledge base*, que se refere aos repertórios, habilidades, estratégias perceptivas, estruturas hierárquicas de memórias, esquemas cognitivos, que são construídos ao longo do tempo na memória individual de cada artista. (Pressing, 1998, p.52-53 apud Costa e Schaub, 2013, p.2).

O *referent* na improvisação livre (Costa e Schaub, 2013, p.4) é compartilhado e serve para orientar o desenrolar temporal da performance, se relacionando com a memória coletiva. É possível relacionar esse termo com o meio externo sonoro, que foi construído por um indivíduo ou pelo coletivo, cada improvisador vai responder a esse *referent* de forma distinta. Pode-se pensar nesse conceito como a identidade coletiva construída, e ela vai se transformando ao longo do tempo. Como apontam Costa e Schaub, (2013, p.5), o passado se torna um reservatório cada vez maior de recursos, formas, figuras, gestos, texturas, e auxiliam os improvisadores para a produção de variações, para o desenvolvimento de ideias e para a construção de novos materiais criativos.

Para Costa e Schaub (2013, p.6), o *knowledge base*, não se relaciona apenas com uma linguagem musical. É constituído pelas experiências sonoras. É a forma através da qual os improvisadores lidam com o tempo. São as formas de interação. É como cada um interage com o som, o que é adquirido a partir da escuta, produzindo, manipulando e transformando o som através da prática. Podemos relacionar o conceito de *knowledge base*, com o de biografia musical, que se refere a identidade individual dos improvisadores e refletem nas ferramentas que auxiliam na interação. Dessa forma, o *knowledge base* e o *referent* se relacionam entre si na improvisação livre: o *knowledge base* como identidade individual e o *referent* como a identidade coletiva que pode se transformar ao longo do fluxo.

Como não há consenso no resultado musical específico, a identidade coletiva da performance vai ser construída durante o fluxo da improvisação, de acordo com as biografias musicais presentes no momento. Stenström (2009, p.32), apresenta o termo “entendimento coletivo”, e aponta três casos que abordam o desenvolvimento de uma direção coletiva na performance, mostrando algumas formas de interação que contribuem para a formação de uma identidade coletiva momentânea: 1) as direções individuais não se fundem ou se subordinam a uma direção coletiva, mas continuam a existir independentemente; 2) alguns dos participantes do grupo concordam em uma direção, enquanto outros concordam em outra e ambos vivem identidades paralelas; (se o grupo for grande o suficiente, mais de duas direções diferentes poderão coexistir); 3) um músico desenvolve/mantém uma direção, enquanto os outros desenvolvem/mantém essa direção que é coletiva e comum. O autor diz que o segundo e o terceiro caso fazem parte de um entendimento coletivo, já o primeiro caso não faz parte, porque cada um está seguindo uma direção diferente, então o entendimento coletivo pode ser total, parcial ou ausente. Cada forma de interação vai gerar um tipo de identidade coletiva com resultados diferentes. Nunn (1998, p.1 apud Stenström, 2009, p.61), apresenta quatro funções lineares através das quais as identidades se desenvolvem na improvisação livre, relacionados com a formação, desenvolvimento e abandono das identidades. O primeiro processo apresentado é o de identificação. É o estabelecimento das identidades. O segundo é o processo de continuidade, que consiste na manutenção e desenvolvimento. O terceiro são os processos relacionais, associando as identidades ao grupo e estabelecendo diferentes funções. Por fim, o processo de transição, o cadencial, quando uma identidade é deixada.

Os processos lineares apresentados por Nunn, e o *referent*, de Costa e Schaub, apontam para acontecimentos que são dependentes da memória. Considerando que cada um tem uma biografia musical ou um *knowledge base*, esse *referent* não vai ser interpretado da mesma forma por todos os improvisadores, por isso, a identidade pode não seguir um processo

linear. A improvisação livre é rica por possuir inúmeras linhas de fuga, e não acontecer de forma linear. Assim, analisar as identidades a partir da ideia de *referent*, pode sugerir uma linearidade nos processos de construção de identidade coletiva que não corresponde à complexidade da prática.

4. O rizoma e a repetição do diferente na improvisação livre

A prática de improvisação livre pode também ser lida a partir do conceito de rizoma do filósofo Gilles Deleuze. Ferraz (1998, p.38-41), apresenta o conceito de rizoma primeiramente pelo seu oposto, pela estrutura de uma árvore, que contém estágios evolutivos, e cada estágio depende de um estágio anterior. Assim vai surgindo novos galhos, a partir de uma matriz principal. Por mais que o quadro se transforme, o princípio vai ser sempre o mesmo. Um exemplo disso é a música tonal: um acorde se relaciona com seu antecedente, e com seu conseqüente. Assim como na árvore, uma raiz pivotante também apresenta estruturas que dependem de seu ponto de origem. Surgem diversas radicelas, mas cada radicela remete apenas a um eixo, um princípio unificador. O rizoma é associado a alguns princípios propostos por Deleuze e Guattari. Os dois primeiros princípios são o de conexão e heterogeneidade, isto é, não há gradação hierárquica das estruturas. Qualquer ponto se conecta a qualquer outro em qualquer momento. Não há um antes ou um depois, sua evolução se dá pela interpenetração de sistemas heterogêneos. O terceiro princípio é o de multiplicidade: por não possuir sujeito, e nem objetos, possui somente grandezas que não podem crescer sem que mudem de natureza. O quarto princípio é o de ruptura não significante: um rizoma pode ser rompido em qualquer ponto, e seguir qualquer uma de suas linhas. Não há cortes de significado estrutural. O rizoma compreende em si linhas segmentadas e linhas de fuga. As primeiras são de estratificação, territorialização, organização, significação e atribuições, enquanto as segundas são as linhas de desterritorialização. E por último, os princípios de cartografia e decalcomania: não há um modelo estrutural. Não há uma unidade com estágios sucessivos, como há na raiz. É o espaço para uma experimentação, que tem como acesso principal percursos e saltos multilíneares, com múltiplas entradas.

Os princípios que caracterizam o rizoma podem ser usados na improvisação livre na medida em que nela não deve ter nada pré-estabelecido, não apresentar hierarquias, não haver um princípio unificador. As ideias musicais, as texturas, podem se transformar e se romper a partir de qualquer ponto, há infinitas linhas de fuga e possibilidades, o improvisador é livre para escolher os segmentos que deseja tomar. Ninguém sabe o resultado, e as conseqüências que aquelas ações poderão gerar. Cabe aos participantes escolher um caminho

que seja consciente em relação aos seus desejos de acrescentar ou não em determinado momento.

Outro conceito proposto por Deleuze e usado por Ferraz (1998, p.23) para falar sobre identidades musicais em composições escritas principalmente a partir do século XX é o de “repetição do diferente”. Podemos pensar na repetição como um forte mecanismo para construir identidades musicais na improvisação. A partir dela podemos construir territórios que deixam uma marca na memória do improvisador e do ouvinte. Mas a repetição na improvisação livre, não é aquela relacionada ao senso comum. “Para o senso comum a repetição é o resultado da apresentação de um objeto que já foi apresentado numa experiência cognitiva anterior.” (FERRAZ, 1998, p.34). É difícil pensar em uma repetição como essa na improvisação livre coletiva porque esse tipo de repetição não depende apenas de uma pessoa. Ela depende de todo, mas nem todos vão concordar em repetir uma mesma ideia no mesmo momento. Por isso, trataremos de abordar a repetição em um nível que ultrapasse as concepções de representação de um objeto, como repetição do mesmo. Abordaremos a repetição como analogia. É a partir disso que se pode distinguir os níveis de repetição. Para Ferraz (1998, p.35), a repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes ou por analogias do objeto recebido que sobrevive enquanto memória. A percepção da repetição enquanto analogia é um processo mais complexo porque há elementos que não são facilmente relacionáveis enquanto memória e não se restringem apenas a escuta.

Pode-se pensar na diferença como um aspecto que se relaciona com a repetição. Em Ferraz (1998, p.35), ela aparece a princípio como oposta à repetição. Assim como a repetição, a diferença pode partir da analogia em relação a um objeto. A repetição e a diferença só são possíveis na percepção quando temos mais de um acontecimento sonoro, assim pode ocorrer analogias entre as identidades. Podemos pensar na improvisação livre como um jogo constante de repetição e diferença: a repetição como ferramenta para estabelecer territórios e construir estratos, e a diferença como uma ferramenta para a desterritorialização e desestratificação. É possível também relacionar a repetição e a diferença em níveis mais profundos. Esses dois conceitos estão relacionados quando há variações na repetição e quando buscamos elementos comuns na diferenciação.

A repetição que gostaríamos de relacionar mais diretamente com a improvisação livre é a repetição da diferença. Ferraz (1998, p.42- 69) apresenta duas repetições anteriores a essa: a repetição material e da memória, que necessitam da diversidade a partir de uma unidade. Já a repetição da diferença não necessita de um ponto de partida unificador. Podemos pensar nela como um rizoma no qual se conectam materiais e memórias. Essa repetição coloca em jogo

a desordem e a não linearidade da percepção. É o espaço para as diferenças livres. A repetição do diferente, para Ferraz, é amorfa e indivisível. Ela se estabelece como mônada, independente, não representável, e se apresenta como um novo objeto, singular a cada momento. A repetição do diferente, pode ser pensada na improvisação livre coletiva porque ninguém tem controle dos elementos que acontecem no todo da performance. Um único indivíduo pode repetir constantemente uma ideia e os outros participantes podem corresponder ao que entendem dessa ideia, gerando variações, ou procurando transformá-la em algo diferente. Algumas identidades podem despertar fragmentos de memórias, mas essas memórias não serão as mesmas de momento a momento e para pessoas diferentes. Elas provavelmente terão um nível considerável de diferenciação, que dificulta pensá-las como representação de uma identidade ideal abstrata, totalizante, que não leva em consideração as especificidades do objeto. Esse tipo de identidade totalizante se distancia do que entendemos por improvisação livre porque nela cada momento é único, múltiplo e apresenta várias linhas de fuga que apontam para diferentes caminhos.

Para Ferraz (1998, p.115-116), a repetição do diferente se opõe à representação. A repetição é o movimento em atividade, sem interposição. Já a representação é o falso movimento, o movimento mediado. É difícil relacionar a representação com a improvisação livre, porque a representação remete ao significado, a uma estrutura pré-estabelecida. Podemos relacioná-la aos idiomas musicais, que podem ser facilmente representados por materiais harmônicos, melódicos, rítmicos e elementos estilísticos. Através da representação não é possível experimentar as nuances da improvisação livre. A representação se relaciona com os materiais, enquanto a repetição do diferente engloba uma multiplicidade muito grande que ultrapassa o nível de identidades pré-concebidas mentalmente. A repetição do diferente apresenta potências únicas e independentes. Não necessitam da memória ou de um conceito. A representação é o conceito de um objeto. Ela não leva em conta as especificidades do som, sua não linearidade e sua multiplicidade.

5. Considerações finais

A improvisação livre se opõe a uma prática idiomática, no sentido de não ter regras, papéis delimitados e restrições de materiais. Mas os idiomas, no sentido dos materiais incorporados podem fazer parte da biografia musical dos improvisadores. Desprender-se dessa identidade é algo difícil porque existem limitações técnicas e mecânicas nos improvisadores e nos instrumentos musicais, e é através dessas biografias diversas que é possível a interação. Na improvisação livre, as identidades coletivas são efêmeras, múltiplas e não lineares. Diante da

complexidade desse sistema, os idiomas musicais se descontextualizam e se misturam com outras formas de identidades musicais.

Os processos lineares de construção de identidade, apontados por Nunn, e o conceito de *referent*, de Costa e Schaub, dão a ideia de que as identidades musicais coletivas apresentam um caminho gradativo, linear e hierárquico e são dependentes da memória. Cada um pode interpretar um som de forma diferente, logo, o *referent* não vai ser o mesmo para todos. As identidades musicais na improvisação livre apresentam caminhos não lineares e múltiplos, que podem se distanciar da memória de um conceito, da representação, então podemos relacioná-la às ideias deleuzianas de rizoma e de repetição do diferente, que se associam bem com a liberdade, a multiplicidade e a não linearidade das identidades, que são formadas a partir da interação e dão especificidade a cada momento da performance.

Referências

- BAILAY. Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo, 1993.
- COSTA. Rogério. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo: PUC, 2003.
- COSTA. Rogério; SCHAUB, Stéphan. *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*. Natal: Anppom, 2013.
- FALLEIROS. Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. São Paulo: USP, 2012.
- FALLEIROS. Manuel. *Roteiros, Propostas e Estratégias: por uma poética mosaica da Improvisação Livre*. Rio de Janeiro: Debates/UNIRIO, 2018.
- FERRAZ. Silvio. *Música e Repetição, a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.
- HOUAISS. Antônio. *Grande Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2008.
- STENSTRÖM. Herald. *Free Ensemble Improvisation*. Vasträ Frölunda: Intellecta Infolog, 2009.