

Criação-performance partilhada em música: a imprevisibilidade no fazer musical

ÍTALO ROBERT DA SILVA ARAÚJO
ALEXSANDER JORGE DUARTE

Produtor musical e pianista, licenciado em música pela UFS, mestre em etnomusicologia pela escola de música da UFBA e a cursar Doutorado em Música pela Universidade de Aveiro em Aveiro-Portugal. No Brasil lecionou teclado e harmonia no Conservatório de Música de Sergipe (2010 a 2012; 2015 a 2016). Têm pesquisas sobre música popular e música popular instrumental brasileira, assim como, experiências em produção, arranjo e execução musical. Atualmente, desenvolve sua carreira solo como pianista com o projeto Ítalo Neno Trio – Batuca piano, projeto de música instrumental brasileira, onde em Abril de 2015 lançou seu primeiro CD. Como professor, atuou no conservatório de música de Sergipe, paralelamente ministrava aulas e cursos particulares de teclado e harmonia, a ministrar também workshop sobre temas diversos como, improvisação, arranjo, entre outros. Como produtor musical já desenvolveu vários trabalhos, principalmente na música Gospel brasileira e regional (nordeste brasileiro).

Afiliação: Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal

Doutor em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro e graduado em Música (com ênfase em Flauta Transversal) pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP. É membro pesquisador do INET-MD Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança - Polo Aveiro onde desenvolve uma pesquisa de pós doutorado centrada numa prática performativa designada por live looping. Também colabora em projetos coletivos com ênfase em patrimônio imaterial e documentário etnográfico. No âmbito pedagógico possui experiência em Conservatórios, com ênfase em ensino de Flauta Transversal e Formação Musical, regência de Banda de Sopros e Coral. No âmbito artístico, com o pseudônimo Alex Duarte, atua como compositor, instrumentista (flautas e violão), cantor e declamador de causos. Suas pesquisas se circunscrevem no universo da música raiz e da caipiridade, música popular brasileira e live looping. Sua atividade internacional abrange países da América do Sul, Europa e EUA.

Afiliação: Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal

<http://lattes.cnpq.br/3091465835252391>

Ítalo Robert Da Silva Araújo (0000-0001-8775-243X)

■ RESUMO

Este trabalho dedica-se ao estudo de práticas performativas coletivas nas quais o som, com intenção musical, é usado como material para a criação em tempo real. Trata-se de um tipo de prática musical em grupo onde a performer e a criação são assumidas pelos agentes como indissociáveis e que estão conotadas com formas de adjetivação da música como “improvisada”, “livre”, “experimental” e/ou “espontânea”. Estes modos de fazer musical, diluidores da dicotomia compositor/intérprete, oferece outros valores ao processo de performer musical como “musicar” sem materiais musicais pré-concebidos. A pesquisa parte de um trabalho etnográfico com dois grupos praticantes deste modelo, sendo um no Brasil e outro em Portugal, e o modelo teórico de análise utilizado assenta-se no conceito da imprevisibilidade e no Paradigma da Complexidade que problematiza os conceitos de “ordem” e “desordem”.

■ PALAVRAS-CHAVE

Etnomusicologia, performer musical, criação musical, paradigma da complexidade.

553 ■

■ ABSTRACT

This paper is dedicated to the study of collective performative practices in which sound, with musical intention, is used as material for creation in real time. It is a type of group music practice where performer and creation are assumed as inseparable and are associated with adjectives like "improvised", "free", "experimental" and/or "spontaneous". These kinds of music-making dilute the "composer/interpreter" dichotomy and give other values to the process of musical performer - "musicking" without preconceived musical materials. The research is part of an ethnographic project with two groups of practitioners of this model, one in Brazil and the other in Portugal, and the theoretical model used departs from the concept of unpredictability and the Paradigm of Complexity that problematizes the concepts of "order" and "disorder".

■ KEYWORDS

Ethnomusicology, musical performer, musical creation, paradigm of complexity.

1. Introdução

Este artigo tem como foco uma reflexão sobre um tipo de performance musical aqui designado por “criação-performance”. Metodologicamente, são adotadas as ferramentas da Etnomusicologia, nomeadamente a etnografia e análise do material coligido. A pesquisa de campo fundamenta-se na colaboração de dois projetos musicais com o grupo Membrana (Aracaju-SE/Brasil) e o Duo O Xú (Aveiro-Portugal).



Figura 1. Grupo Membrana em performance, Reciclaria Casa de Artes, Aracaju-Brasil, 2018. Fotografia do autor.



Figura 2. Duo O Xú em performance, Praia da Costa, Aveiro-Portugal, 2017. Fotografia do autor.

Primeiramente, apresentamos a fundamentação teórica que dá suporte epistemológico adotado para abordar o tipo de prática musical performativa aqui analisada. Neste sentido, apresentamos a problematização do tema seguida de uma breve explanação sobre o “Paradigma da Complexidade” e como este se relaciona com o conceito de “imprevisibilidade” neste tipo de prática musical.

Na sequência, apresentamos uma reflexão sobre a “criação-performance” seguida de um panorama sobre os diferentes tipos de práticas musicais performativas conotadas à linguagem do improviso e da criação em tempo real.

Por fim, apresentamos as conclusões e as perspectivas de continuidade deste trabalho. Dentre os principais contributos deste, destacam-se: a) um fluxograma que demonstra o que chamamos de mobilidade criativa dentro da perspectiva do *happening* nesta prática musical; b) uma descrição de um tipo de prática musical performativa aqui designada por “criação-performance”; c) um modelo teórico de análise aplicado a uma prática musical performativa que se fundamenta no “Paradigma da Complexidade” de Edgar Morin.

2. Fundamentação Teórica

2.1. Problematização

555 ■

No quadro dos discursos analíticos sobre música enquanto performance temos assistido à reiteração sistemática da dicotomia compositor/intérprete ou criador/performer que progressivamente tem vindo a ser questionada, sobretudo no domínio dos Estudos em Performance, atribuindo ao intérprete/performer um papel igualmente de criador. Este aspecto é discutido por diferentes autores como por exemplo Cohen (2002) onde, segundo o autor, “na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete” (COHEN, 2002, p.102).

Nesse sentido, propõe-se neste trabalho o uso da expressão hifenizada “criação-performance” uma vez que nos exemplos analisados não é possível estabelecer nenhuma fronteira entre ambas as ações, a considerar que a criação musical neste modelo é a própria prática performativa, passando então a estar relacionada diretamente com a conexão dos indivíduos participantes de forma a estimularem juntos o processo de criação musical. A partir desta perspectiva passa-se a existir uma aproximação aos processos criativos coletivos, dentro de uma lógica de “práticas partilhadas” onde o produto final é resultado de um trabalho de colaboração e interação entre mais de uma pessoa. No ato da criação-performance cada indivíduo elege um estímulo sonoro já existente ou propõe um novo, como também a participação de todos os músicos pode ou não acontecer simultaneamente.

A prática de criação-performance partilhada em música é entendida a partir do estabelecimento da relação tempo/espço presente, e neste sentido o processo de criar e performar estabelece a música como ação, o fazer parte da performance, em que seu significado reside no ato de estar criando e não necessariamente interpretando ou improvisando.

Neste artigo pretende-se esclarecer como, na prática musical apresentada

aqui, cria-se um modelo de performance coletivo que não se vincula a nenhum segmento musical, mas a sonoridades. O resultado desta prática musical, entretanto, pode expor características de outras práticas musicais, como o da “música experimental” e da “improvisação livre”, por exemplo, o que de um lado atesta a herança e a ressignificação destas práticas musicais e, de outro, propõe romper com modelos instituídos de performance na construção de um perfil próprio.

2.2. Paradigma da Complexidade

Edgar Morin (1991), considerado um dos mais importantes pensadores do século XX e XXI, afirma que vivemos sob o império dos princípios da disjunção, o qual ele chama de “paradigma da simplificação” (MORIN, 1991, p. 15). Como consequência, tendemos a perceber o mundo a partir da fragmentação das partes (corpo/alma, razão/emoção, sujeito/objeto, etc.).

Neste sentido, o filósofo Juan Carlos Moreno (2002) demonstra como se iniciou, a partir do diagnóstico da crise da ciência no século XX, uma linha conhecida como “novas ciências”, com pesquisadores que buscam propor um novo paradigma para as ciências, dentre os quais destacam-se, além de Edgar Morin, Gregory Bateson, Francisco Varela, Humberto Maturana, Souza Santos, Ilya Prigogine, Benoit Mandelbrot e Niklas Luhmann (MORENO, 2002, p. 17). O conjunto destas diferentes, porém convergentes teorias, é então designado como Paradigma da Complexidade. Dentre as principais correntes neste quadro destacam-se a “teoria dos fractais”, a “lógica fuzzy” e a “teoria do caos”.

Em “Introdução ao Pensamento Complexo”, Edgar Morin (1991, p. 8) define a Complexidade como “uma palavra problema e não uma palavra solução”. O autor esclarece que o termo se origina do latim *complexus* que significa “tecido em conjunto”. Assim, a Complexidade é um tecido de elementos constituintes inseparavelmente associados, o que implica na concepção do paradoxo do uno e do múltiplo (MORIN, 1991, p. 17, 28).

Portanto, para entender o Pensamento Complexo é preciso entender a relação dos conceitos “ordem” e “desordem”, a “interação” destes pontos fenomênicos e a “organização” resultante dessa dinâmica. O que se verifica neste cenário de interação e dinâmica permanente é uma retroação que implica numa desorganização das estruturas de um dado sistema e consequente reorganização. Aqui emerge o conceito de auto-organização que consiste na consideração de que “o todo está no interior da parte que está no interior do todo”. Esta abordagem proposta por Morin (1991) legitima a importância devida ao processo da interação levando o autor a elaborar um modelo designado por “tetragrama organizacional”, o qual é definido da seguinte forma:

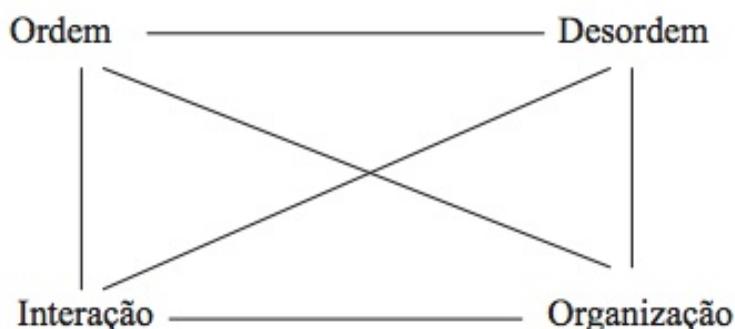


Figura 3. Tetragrama organizacional de Edgar Morin. Fonte: (MORIN, 1991, p. 131).

Segundo Morin (1991), este tetragrama é incompreensível, pois não se pode reduzir a explicação de um fenômeno nem em um princípio de ordem pura nem em um princípio de desordem pura, nem em um princípio de organização última. O que é preciso é misturar e combinar esses princípios (ibidem, p. 131). É precisamente a partir desta perspectiva que propomos abordar um tipo de prática musical onde o material sonoro criado segue o princípio da imprevisibilidade (não-determinação) e da não-correção, ou seja, não se reconstrói uma narrativa musical idealizada em ensaios e também não se “edita” o material musical produzido.

557 ■

2.3. A imprevisibilidade

Ao pensar pelo lado teórico da composição e da improvisação, a criação-performance não é nenhum e nem outro, parece algo híbrido, é um desafio à noção fixa de composição e está inserida em uma perspectiva em que a criação em tempo real na performance – substituindo o papel da composição – e a improvisação possuem características semelhantes, porém, a sua principal diferença está nas intenções, o resultado que se busca ao propor algo com o som e o fazer musical.

Neste panorama, além da imprevisão relacionada ao acontecimento da performance, existe também a busca por algo imprevisível no resultado sonoro, afirmando desta forma um elo importante entre o criador-performer e a criação-performance, a imprevisibilidade no momento da performance. Além de que todo o contexto no qual acontece, revela o interesse por uma fruição, um proveito satisfatório musical, porém, pensado e executado de forma organizada.

Tal performance ao ser posicionada como uma prática performática imprevisível não apresenta um contorno direcional, sendo este parâmetro associado ao ponto da “desordem” citada acima no tetragrama, aumentando com isso a necessidade de compreender quais são as engrenagens para o seu funcionamento. Individualmente, os praticantes possuem conhecimento técnico e musical de diversas outras músicas, além de afinidades musicais variadas. Todavia, o que os faz não se “perderem” durante a criação-performance é a experiência que se obtém em cada apresentação e conseqüentemente à destreza no lidar com o processo de mobilidade criativa. Esta experiência contribui para a afirmação dessa prática musical,

pois como afirma Muniz (2014, p. 3) “as experiências performáticas incluem a produção de uma identidade, sobre continuação, rejeição ou criação de novos códigos”. Desta forma, por conta de sua abrangência não há como limitar uma via de segmentos musicais, expectativas e relações representativas recorrentes.

Entretanto, a experiência performática obtida pelos praticantes demonstram que é possível operar em algumas aproximações com outras práticas musicais já citadas, como forma de contribuir para o seu desenvolvimento, como apresentado logo abaixo:

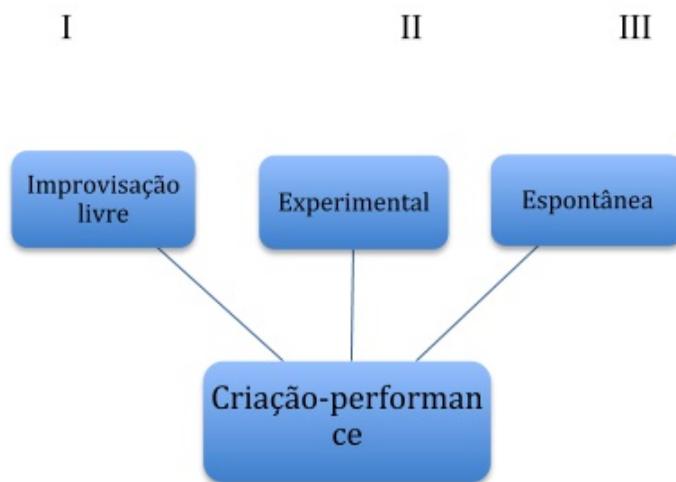


Figura 4. Criação-performance e sua ligação com outras práticas performativas.

I - A criação-performance junto à improvisação livre – coloca em jogo o lado musical experiente do criador-performer.

II - A criação-performance junto ao experimental – coloca em jogo o experimentar tendo em vista a parceria no partilhar, a atenção e preocupação com o que o outro está a fazer.

III - A criação-performance junto ao espontâneo – coloca em jogo o impulso ou a manutenção da criação-performance.

Por esta razão, reitera-se o motivo pelo qual a criação-performance não estar enquadrada em uma categoria específica de prática musical como a “música improvisada”, por exemplo, e sim com algumas aproximações. De acordo com Bailey (1992) “[...] “música improvisada”, sofre - e desfruta - a identidade confusa que a resistência à rotulagem indica (BAILEY, 1992, p. 83) (tradução nossa)¹.

O que o autor ressalta é que existe um conflito que “borra” a identificação dessa música, em que há uma associação com a “música experimental” e com outros tipos de música. Porém, ele deixa claro que “embora possam compartilhar o mesmo “espaço no mercado”, eles são fundamentalmente bem diferentes uns dos outros” (BAILEY, 1992, p. 83) (tradução nossa)².

A criação-performance, que neste direcionamento expõe uma visão “anarquista do som” e de liberdade musical, desenvolve uma forma de performance em música que pode ser compreendida apenas diante do contexto de sua incorporação a outras práticas musicais e culturais. Além disso, existe uma interação com o que está acontecendo em torno da performance, em que os ouvintes não são apenas espectadores, mas apresentam-se como testemunhas do momento da ação, estando em uniformidade com o grupo. Ao mesmo tempo, relaciona a criação em um sentido único, na qualidade de “não correção”, o que foi feito está feito, não se volta atrás e não se consulta o que foi feito.

3. Criação-performance

Na prática de criação-performance partilhada em música, mesmo quando apresentada em uma perspectiva de grupo, se faz necessário o olhar para um conjunto de indivíduos. Porém, não observando apenas a somatória de indivíduos, mas sim o conjunto de indivíduos enquanto perfil singular com o desejo de um som grupal. Com isto, o partilhar passa a ser o centro desta condição. Todavia, a lógica da partilha em termos de criação musical deixa espaços abertos para observar como isto traduz ou não o individual, que é uma característica inerente ao fazer musical.

Este tipo fazer musical partilhado estabelece uma relação tempo/espaço presente, neste sentido acredita-se que o processo de criar e performar pode ser articulado com a proposta de Small (1997; 1998) relativa à criação do verbo *music-king* (musicar). Este conceito estabelece a música como ação, o fazer parte da performance, em que seu significado reside no ato de estar criando. “O “musicar” cria uma complexa rede de relações que existe enquanto durar o desempenho. No centro da rede estão as relações que os músicos criam entre os sons” (SMALL, 1997, p. 9) (tradução nossa)³.

Davidson e Coulan (2006) referem-se que há muitos “gêneros de performance” onde o material musical é realmente criado durante o processo, ao passo que muitas práticas performativas envolvem tipicamente o improvisar em torno de um trabalho familiar e outras criam um novo trabalho no momento de cada performance.

Não se pretende aqui um aprofundamento histórico do surgimento deste tipo de prática performativa, até porque não foram encontradas nenhuma fonte de

¹ No original: ‘improvised music’, suffers from – and enjoys – the confused identity which its resistance to labelling indicates (BAILEY, 1992, p. 83).

² No original: But Although they might share the same corner of the Market place they are fundamentally quite diferente to each other (BAILEY, 1992, p. 83).

³ No original: el “musicar” cree una red compleja de relaciones que existe mientras dura la actuación. En el centro de la red están las relaciones que crean los músicos entre los sonidos (SMALL, 1997, p. 9).

registro histórico de algo semelhante. Ainda assim, devem ser descritos através de outros modelos de práticas performativas alguns elementos que derivam e caracterizam a junção de vários elementos para o destacamento deste modelo de performance⁴.

A princípio, faz-se necessário delimitar o olhar para o desenvolvimento de certas práticas musicais que se destacaram tanto no contexto da música dita erudita e popular do século XX, como a música experimental, o *free jazz*, a música improvisada e “espontânea”, pois as mesmas são citadas pelos praticantes da criação-performance como contributos. Para uma descrição mais detalhada sobre a história das músicas descritas acima seria indicada uma leitura adicional (BENSON, 2003; BAILEY, 1992; DIXON, 2006; LEWIS, 1996).

4. Música experimental, *free jazz*, improvisação livre e música espontânea

Quando se fala em música experimental, diversas conotações habituais do uso da palavra “experimental” num contexto artístico são lembradas, além da utilização do termo em outros contextos, como o científico e econômico. No geral, a ideia daquilo que pode ser experimentado e o experiencial é tida como base para a sua designação.

Na música, o experimentalismo ganhou forma ao longo do século XX em que se buscava o antagonismo em relação às fórmulas tradicionais e convencionais da música ocidental. Porém, foi sendo utilizado também como uma forma de adjetivação, em uma tentativa de apresentar o que seria uma variação de determinado segmento musical⁵, que nas palavras de Del Nunzio (2017) seria como uma espécie de qualificador de uma diferença de segmento. O autor completa dizendo:

Ao contrário da qualificação aposta a um gênero, que funciona como um indicativo de modificação em relação a algo pré-estabelecido mas que, de todo modo, mantém características suficientemente fortes para manter-se como a designação primária, justamente, “música experimental” não contempla uma identidade previamente estabelecida (DEL NUNZIO, 2017, p. 15).

Essa ideia, entretanto, contrasta com a utilização do termo “música experimental” na música de concerto feita principalmente nos EUA. Contraste esse que só aumentou ao longo dos anos, sendo o termo sintetizado como “diversidade”, “avanço”, “indeterminação”, entre outros (DEL NUNZIO, 2017).

Um dos compositores e idealizadores mais expoentes da música experimental foi John Cage (1912-1992) que, mesmo ao pensar na música experimental de concerto como uma doutrina, ele ressalta que “[...] a palavra “experimental” é adequada, no sentido que o comportamento de descrição não permite o ato a julgar em termos de sucessos e falhas, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 1961, p. 13) (tradução nossa)⁶.

⁵ Rock experimental, Pop experimental, etc.

⁶ No original: the word “experimental” is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown (CAGE, 1961, p. 13).

Isso demonstra que o interesse da ação experimental não está fundamentada na singularidade da performance - apesar de seu funcionamento como uma espécie de ação de natureza performativa - mas na singularidade do momento. E essa "liberdade" de ação que os resultados experimentais produzem geram diversos efeitos interpretativos. Logo, são ajustados mesmo que livremente para obterem os melhores resultados no ambiente em que está sendo explorado (NYMAN, 1981).

Paralelo a este movimento experimental destacava-se em outra esfera o chamado *free jazz*. Este desponta apenas em meados da década de 1960 nos EUA, nomes como Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane e Sun Ra obtém o mérito pelo surgimento do *free jazz* nos EUA (DIXON, 2006).

Discos produzidos por estes artistas citados apontam para um caminho revolucionário e atípico do que se conhecia como jazz na época, uma espécie de libertação dos padrões do jazz tradicional, além de uma abertura para a criatividade na improvisação.

É inegável o desenvolvimento musical do jazz através do estilo free, os músicos parecem ter se desprendido do modelo de improvisação conservado pelo jazz da época, uma espécie de ruptura às estruturas musicais já estabelecidas. Além do mais, percebe-se que esse desprendimento levou os músicos dessa vertente a uma certa individualidade exagerada, em que a liberdade total do individual parece não se importar com o coletivo, tornando-se uma espécie de "caos" sonoro.

Com o agregar de novos artistas ao *free jazz*, as melodias sem harmonias, as improvisações coletivas, o virtuosismo e o proposital "caos" sonoro ganharam força a partir da produção de seus discos. Apesar das insatisfações com as limitações dentro do *bebop* e do *hard bop*, o *free jazz* conservou ainda diversas características do jazz tradicional que se fazia na época, como o vocabulário melódico, a instrumentação, entre outros. Segundo Benson (2003):

Se tomarmos o exemplo do chamado "jazz livre", existem relativamente poucos "materiais" e "normas." [...] Mas, claramente, a maioria dos músicos de jazz operam por meio de algum tipo de restrições, algum tipo de estrutura - por mais solto que seja, no entanto, sujeito à alterações, por mais que não falado - que fornece as linhas para a coloração do jazz (BENSON, 2003, p. 135) (tradução nossa)⁷.

Enquanto na década de 1960 os termos jazz de vanguarda e jazz livre eram sinônimos, nos anos de 1970 e 1980 muitos músicos preferiam o rótulo "*avant-garde*", já que a palavra "livre" soava de forma enganosa, pois em muitos casos sua música era altamente organizada (DIXON, 2006).

A partir do início da década de 1970, o *free jazz* ganha força fora dos EUA. A consequência disso foi que músicos europeus também passaram a ser praticantes e aderentes ao movimento do *free jazz*. Diferente do que se viu nos EUA na década de 1960, parece que na Europa a procura por elementos de maior liberdade do *free jazz* em relação ao jazz tradicional obteve maior êxito, pois características como ruído, técnicas instrumentais para execução de sons incomuns, assim como fusões

⁷ No original: if we take the example of what is called "free jazz" (of which Rivers is a practitioner) there are relatively few "materials" and "norms." [...] But clearly most jazz musicians operate by way of some sorts of constraints, some sort of framework – however loose, however subject to change, however unspoken – that provides the lines for jazz coloring (BENSON, 2003, p. 135).

com outros segmentos musicais foram fortemente exploradas.

As consequências a esse movimento logo surgiram, sendo atribuído ao *free jazz* o desenvolvimento da improvisação livre na Europa, pois muitos músicos que atuavam nessa vertente passaram a afastar-se do jazz completamente, buscando-se a exploração de ocorrências sonoras não determinadas e não padronizadas. Com isso, o que ficou conhecido como improvisação livre, nada mais foi que o rompimento dos elementos vinculados ao jazz que o *free jazz* não conseguia ou não pretendia desvincular-se.

A descrição acima reforça a impressão que a improvisação livre foi apenas uma ruptura e liberdade de atuação que o *free jazz* não alcançou. Vale ressaltar que, curiosamente, o ideal da "improvisação livre" é visto muitas vezes como paradoxal, pois para que a improvisação seja livre no sentido necessário, deve ser um ato autodeterminante, mas isso requer a involução de uma série de mecanismos (BRASSIER, 2013). Embora tenha existido muitas raízes e influências sobre o movimento da música de improvisação livre, acreditamos que, buscou-se com essa liberdade na verdade uma espontaneidade na improvisação.

Surge ainda neste contexto um tipo de prática performativa mais recente e menos difundida que as demais, designada por "música espontânea", proposto pelos músicos brasileiros Djalma Corrêa e Stênio Mendes. Estes músicos utilizam o termo "música espontânea" e "musicalidade instintiva" como um conceito baseado na capacidade de improvisação e experimentação musical que explora timbres e estéticas não convencionais.

Os músicos afirmam que desde os anos 1980 vêm desenvolvendo este tipo de performance e que essa prática performativa desenvolve uma profunda vivência da "individualidade criativa e da interação musical em grupo" (GANDHARVA, 2013). Di Luca (2011) afirma que a "música espontânea" é uma modalidade musical de criação livre que não possui um registro acadêmico que o conceitue, e que os músicos Stênio Mendes e Djalma Corrêa referem-se a este termo para designar suas atividades de criação performática a partir da busca de novos timbres e estéticas.

5. Quando a performance é a criação

Um dos diferenciais que pode ser afirmado e decisivo entre os tipos de práticas musicais vistos acima e a criação-performance partilhada proposta aqui, está justamente no seu posicionamento limite entre a criação (do que não é dependente de nada para existir) e da improvisação (aquilo de necessita de algo para acontecer). Além do que chamaria de material musical compelido versus voluntário, ou seja, o paradoxo da busca pela liberdade e ao mesmo tempo não deixar de estar associado à algum tipo de base estrutural e até mesmo idiomática.

De imediato na criação-performance não existe certo tipo de preocupação, já que não se propõe uma vinculação a um determinado segmento musical, tendo em vista que não se sabe o que pode vir a cada performance. Um outro aspecto interessante nesta comparação, por exemplo, é a improvisação livre herdada do *free jazz* estabelece de início uma base musical seja ela qual for (harmônica, melódica,

rítmica, etc.) para que algo possa ser desenvolvido.

A criação-performance ao preocupar-se com a criação musical em tempo real não estabelece nenhuma estrutura musical base de forma intencional, utiliza apenas a diretriz “criacional”, podendo acontecer arbitrariamente um processo de reutilização de elementos musicais já criados a exemplo de ostinatos, loop, entre outros. Esse pensamento pode ser entendido como um momento em que um performer se sente livre para ir além dos limites do preparado, com a certeza de que sempre pode recair sobre eles, se necessário (BENSON, 2003).

Tendo em vista esta situação, é observado também que o experimental fornece provas que a sua preocupação está em explorar situações ou até mesmo gerá-las para poderem ser testadas e utilizadas em outros acontecimentos, com uma maneira de formalização. Essa característica, portanto, afasta-se de uma relação discursiva com o material sonoro e passa a ser algo apenas intuitivo, e não dedutivo e intuitivo como na criação-performance.

É importante destacar que existe uma semelhança compartilhada entre todas as práticas musicais já descritas, esta é fundamentada nos termos não restritivos e que envolvem uma ampla gama de práticas musicais que não se apropriam de um segmento musical, mas fazem referência a todo momento de convenções que regem esses segmentos. Neste caso, não é a vertente musical quem governa a prática, mas a prática quem escolhe o que será utilizado.

Os músicos envolvidos por sua vez, utilizam de algo como um cruzamento entre a verticalidade (percepção musical/sonora pessoal) e a horizontalidade (agente transmissor/receptor do material musical/sonoro). O músico então, vai propor a sua contribuição criativa a partir do que foi lançado como material a ser construído por ele e/ou por outros, e a partir daí vai configurando sua forma de atuação, como uma espécie de criador-performer.

De acordo com este pensamento, Sawyer (2010) faz uso do termo *creative groups* para referir-se a práticas musicais de criação coletiva em um sistema coletivo de interação. Para além disso, a autora acredita que esses grupos podem ser chamados de emergentes, visto que a todo o momento estão emergindo ou desenvolvendo algo em que a direção que o grupo irá tomar é difícil de prever. Sawyer (2010) argumenta que:

O desempenho deve ser constantemente negociado e construído de um momento para outro. Por causa da imprevisibilidade, cada performer pode ter uma compreensão diferente do que está acontecendo e o que pode acontecer em seguida, e para manter a intersubjetividade, os performers devem ser capazes de negociar entre si suas representações distintas (SAWYER, 2010, p. 10) (tradução nossa)⁸.

No geral, o que acontece é que a verticalidade e a horizontalidade citadas fazem parte da criação do *happening*, e dentro dela surgem quatro elementos - imprevisão, reação, articulação e inte(i)ração. Elementos estes se comparados e

⁸ RNo original: the performance must be constantly negotiated and constructed from moment to moment. Because of unpredictability, each performer may have a difference understanding of what is happening and what might happen next, and to maintain intersubjectivity, the performers have to be able to negotiate among their distinct representations (SAWYER, 2010, p. 10).

adaptados com parte da teoria da comunicação abordada por Roman Jakobson (2010) podem configurar a forma como cada um participa do acontecimento musical. O processo onde ocorre todo esse fluxo será chamado aqui de mobilidade criativa e ilustrado logo abaixo.



■ 564

Figura 5. O fluxo da mobilidade criativa na criação-performance.

a) Imprevisão – momento inicial da performance, o criador-performer possui a partir deste instante o papel de emissor e passa a escolher forma como vai se comunicar com o receptor; b) Reação – momento de desenvolvimento do material sonoro, o som é uma forma de mensagem ou código, percebendo que a mensagem passa a ter o papel de elementos sonoros mais completos (sequência de acordes ou melódica, etc.), já o código traduz elementos mais simples como uma nota, um som, ou um movimento apenas. c) Articulação – momento de continuidade, término ou início de um novo material sonoro, esta função é designada para todos os praticantes como receptores desse material, colocando a prova como os criadores-performers manuseiam essa comunicação a partir da mensagem ou código escolhido por ele. Ainda assim, esse receptor necessita ter habilidades para lidar com a gama de possibilidades sonoras que a mensagem pode passar, pois dessa forma terá melhor aproveitamento da informação.

É importante observar que a teoria da comunicação ainda fornece reflexões importantes para esta prática musical, pois ao afirmar que mesmo a mensagem sendo recebida e decodificada com eficiência, o emissor posiciona-se de forma a desejar saber o que tem a dizer o receptor. É justamente nesse feedback que acontece nosso último elemento; d) inte(i)ração – presente instantaneamente ao momento da reação e que sustenta o material sonoro no seu desenvolvimento. E o retorno da mensagem é então o fechamento desse ciclo que passa a eleger o receptor também como um emissor, a estar sempre em uma espécie de modo contínuo até que uma das partes interrompam o processo.

6. Conclusão

A combinação de todas essas características resulta em uma performance que direciona em um sentido performático com várias dimensões de possibilidades. O que necessariamente está sendo clarificado é que quando um grupo trabalha com improvisação livre ou música improvisada, este não está impedido de realizar experimentos ocasionais e isso também não pode ser classificado como um trabalho experimental quando feito o uso desses recursos.

Assim, a partir deste ponto que devemos pensar que existe de fato elementos em comuns que são compartilhados entre as práticas musicais descritas de forma mais superficial e outras de forma mais relevantes. Desta forma, é comum haver divergências com relação à existência de um modelo performativo como este e com tamanha abrangência, o que além de não excluir o que foi exposto aqui, evidencia a necessidade em designá-lo como um modelo de performance, propondo-se a entender que este tipo específico de performance pode tomar uma direção e assumir um caráter diferenciado.

Por fim, os principais contributos deste trabalho são: 1) o levantamento de diferentes tipos de práticas musicais conotadas à linguagem do improviso e da criação em tempo real; 2) um modelo esquemático que demonstra a dinâmica do que aqui se designa por “mobilidade criativa”, e 3) a construção de um modelo teórico de análise de práticas musicais em tempo real a partir do Paradigma da Complexidade.

565 ■

REFERÊNCIAS

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its nature and practice in music**. Da Capo. 1992.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue: A Phenomenology of Music**. Cambridge University Press, New York. 2003.

BRASSIER, Ray. Unfree Improvisation / Compulsive Freedom. 2013. Disponível em: <http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html> Acesso: 21 fev. 2018.

CAGE, J. **Silence: lectures and writings**. University Press of New England. 1961.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. Editora Perspectiva, São Paulo. 2002.

COSTA, Rogério Luiz Moraes, IAZZETTA, Fernando, VILLAVICENZIO, Cesar. “Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação”. In **Sonic Ideas**, Ano 5, n.10, Janeiro-Junho, 2013, pp. 49-54.

DAVIDSON, J.; COULAM, A. Exploring jazz and classical solo singing performance behaviours: A preliminary step towards understanding performer creativity. In **Musical Creativity: Multidisciplinary**

Research in Theory and Practice. Psychology Press, 1 ed. 2006.

DEL NUNZIO, Mário Augusto O. “**Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**”. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DI LUCA, Thiago. “Desenvolvimento de competências musicais a partir de práticas corporais criativas no fazer musical em grupo”. Novo Hamburgo, 2011. **Dissertação** (Mestrado) - Universidade Feevale, Programa de pós-graduação em Música: Ensino e Expressão.

DIXON, Gail. “Free Jazz”. In Grove, George; Sadie, Stanley, **New grove dictionary of music and musicians**, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 586.

GANDHARVA, Núcleo. **Música profunda.** 2013. Disponível em <<http://gandharvamusica.blogspot.com/2013/06/musica-espontanea.html>> Acesso: 20 de Maio de 2017.

GUERRERO, Juliana. “El género en la música popular”. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Setembro, 2012, p. 1-22.

■ 566

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

LEWIS, George. **A power stronger than itself. The AACM and American experimental music.** University of Chicago Press. 1996.

MORENO, Juan Carlos, et. ál. **Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo.** Bogotá: Instituto Colombiano de Fomento para la Educación Superior, ICFES-Unesco, Corporación para el desarrollo Complexus, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MUNIZ, Diego R. V. “Gêneros musicais: Em busca de uma construção sócio-sonora”. **Revista Zona de impacto**, Ano 16, Vol.2, Julho/Dezembro 2014, p.1-8.

NYMAN, Michael. **Experimental Music.** New York: Schirmer Books, 1981.

SAWYER, R. Keith. **Group creativity: music, theater, collaboration.** Routledge, 2010.

SMALL, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. **Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review.** III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, 1997.

Recebido em 08/05/2019 - Aprovado em 01/09/2019

Como citar:

Soares, V. H. L. de A.; Matsumoto, R. K. (2019). *Afronte* como verbo: escrituras do ser ator negro em performatividade. *OuvirOUver*, 15(2), 498-513.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-46350>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.