



Universidade de Aveiro  
2021

**ÍTALO ROBERT  
DA SILVA  
ARAÚJO**

**MÚSICA IMPREVISADA: A PRÁTICA DE CRIAÇÃO-  
PERFORMANCE PARTILHADA**



Universidade de Aveiro  
2021

**ÍTALO ROBERT  
DA SILVA  
ARAÚJO**

**MÚSICA IMPREVISADA: A PRÁTICA DE CRIAÇÃO-  
PERFORMANCE PARTILHADA**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e sob coorientação do Doutor Alexander Jorge Duarte, investigador de Pós-Doutoramento do polo da Universidade de Aveiro do INET-md.

Dedico este trabalho ao meu grande Pai, pelo amor incondicional.

## **o júri**

presidente

Doutor **Paulo Jorge de Melo Matias Faria de Vila Real**  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Doutor **Acácio Tadeu de Camargo Piedade**  
Professor Associado, Universidade do Estado de Santa Catarina

Doutora **Susana Bela Soares Sardo** (Orientadora)  
Professora Associada, Universidade de Aveiro

Doutor **Clifford Hill Korman**  
Professor Adjunto, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Doutor **Ricardo Futre Pinheiro**  
Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música

Doutor **Henrique Daniel Portovedo Marques**  
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

À minha esposa e companheira de jornada Laressa Abreu, por todo amor e apoio em todos os momentos; à minha filha Luiza Abreu que nasceu durante o doutoramento e mudou minha vida completamente, me ensinando a ser uma pessoa melhor todos os dias. À minha família, por todo o suporte, expresso a minha gratidão por tudo que fazem por mim, vocês são a minha base, amo vocês.

À minha família portuguesa, que ganhei durante esse tempo de doutoramento: Waldir Batista e família, Graça Frazão, Marcos Mendes, Daniel Teixeira, obrigado por tudo, amo vocês.

À Quadrangular em Portugal e a todos que fazem parte dela, pelo acolhimento e cuidado connosco, obrigado por todo o carinho e o apoio durante todos esses anos.

Aos meus amigos e companheiros de doutoramento, Hélivio Mendes e Eric Pronk, vocês são especiais, obrigado por tudo que fizeram por mim.

Aos meus orientadores, Prof. Dra. Susana Sardo e ao Prof. Dr. Alexsander Duarte, quanto aprendido em todos esses anos! Obrigado pela paciência em me orientar, trazendo reflexões, correções e conselhos que foram fundamentais para que eu pudesse chegar até aqui. Reitero o meu agradecimento ao professor Alexsander Duarte, pelo acompanhamento diário, pelos conselhos e pelas conversas, sobretudo, pela amizade que estabelecemos.

## palavras-chave

Etnomusicologia, criação, performance, imprevisibilidade, partilha.

## resumo

Esta tese, no domínio da Etnomusicologia e dos Estudos de Música Popular, dedica-se ao estudo de uma prática performativa coletiva na qual o som, com intenção musical, é usado como material para a criação em tempo real. A imprevisibilidade, como centro de tal prática, associada a outros adjetivos como improvisado, experimental, livre e espontâneo, deu forma a um modelo particular de prática performativa que denomino por “música imprevisada”. Trata-se de um tipo de prática musical em grupo onde a performance e a criação são assumidas pelos agentes como indissociáveis. O enquadramento teórico da tese funda-se em conceitos centrais ligados à criação, performance e imprevisibilidade, tais como “instrumentalidade” (Hardjowirogo 2017), “Ator-Rede” (Latour 2012), “*De-linking*” (Mignolo 2007) e propõe o conceito de “fluxo da mobilidade criativa”. A pesquisa parte de um trabalho etnográfico e colaborativo com dois grupos praticantes deste modelo, sendo um no Brasil (Membrana) e outro em Portugal (O Xú), bem como da observação participante, em que são analisados diversos contextos de performances. A pesquisa fez emergir três princípios para a análise da “música imprevisada”, a saber: a) princípio da não idealização; b) princípio do fazer coletivo e c) princípio do aqui e do agora. Deu ainda lugar a dois projetos de execução, em formato de laboratório, como experiência prática do investigador. O impacto esperado desta tese é, sobretudo, a disseminação da “música imprevisada”, o fomento de uma desconstrução do pensamento musical hegemónico e o impulsionamento de novos estudos acerca desta prática, no intuito de localizar variações que possam ser incorporadas ao modelo aqui apresentado.

**keywords**

Ethnomusicology, creation, performance, unpredictability, sharing.

**abstract**

This thesis, in the field of Ethnomusicology and Popular Music Studies, studies a collective performative practice in which sound, with musical intent, is used as material for creation in real time. Unpredictability, as a central point of this practice, associated with other adjectives such as improvised, experimental, free and spontaneous, shaped a certain model of performative practice that, in this thesis, is called “unpredicted music”. Also, it is a type of group musical practice in which performance and creation are adopted by agents to be inseparable. The theoretical framework of the thesis is based on central concepts linked to creation, performance and unpredictability, such as “instrumentality” (Hardjowirogo 2017), “Actor-network theory” (Latour 2012), “De-linking” (Mignolo 2007) and proposes the concept “flow of creative mobility”. The research starts from an ethnographic and collaborative work with two groups that practice this model, one in Brazil (Membrana) and another in Portugal (O Xú), focused on participant observation, to analyze different contexts of performances. This study revealed three principles for the analysis of the “unpredictable music”: a) principle of non-idealization; b) the principle of collective doing and c) the principle of here and now. As well, two projects were executed during this research, in a laboratory format, as a practical experience of the researcher. The expected impact of this thesis is, above all, the dissemination of “unforeseen music”, the promotion of a deconstruction of hegemonic musical thought and the encouragement of new studies about this practice, to find variations that can be incorporated into the model presented here.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
PARTE I – “MÚSICA IMPREVISADA” OU IMPROVISADA? .....	15
1.1 Criação em música .....	15
1.2 Performance em música .....	25
1.3 Derivações e semelhanças .....	31
1.3.1 Música experimental .....	32
1.3.2 Free jazz.....	36
1.3.3 Improvisação livre .....	39
1.4 “Música improvisada”: Quando a performance é a criação.....	44
PARTE II – O ACONTECIMENTO DA PERFORMANCE .....	51
2.1 O <i>Happening</i> .....	51
2.2 A mobilidade criativa.....	56
2.3 A TAR (Teoria Ator-Rede) .....	64
2.4 Grupos colaborativos: Brasil e Portugal.....	71
2.4.1 Membrana .....	75
2.4.2 Duo O Xú.....	89
2.5 O modelo performativo da “música improvisada” .....	105
2.5.1 O princípio da não idealização .....	106
2.5.2 O princípio do fazer coletivo .....	114
2.5.3 O princípio do aqui e do agora .....	122
2.6 Um outro modelo de análise para a “música improvisada” .....	129
2.7 O Desvincular .....	132
2.8 As perspectivas dos membros da audiência .....	139
PARTE III – “MÚSICA IMPREVISADA”: UM CONVITE AO EXPERIMENTO .....	143
3.1 Projeto Passe .....	144
3.1.1 Passe #1 .....	145
3.1.2 Passe #2 .....	147
3.1.3 Passe #3 .....	150
3.2 Laboratório de “música improvisada” .....	153
3.2.1 Criação Performance Partilhada #01 - Laboratório Imprevisado I.....	155
3.2.2 Criação Performance Partilhada #02 - Laboratório Imprevisado I.....	157
3.2.3 Criação Performance Partilhada #03 - Laboratório Imprevisado I.....	161
CONCLUSÃO .....	165
REFERÊNCIAS .....	170
Discografia .....	180
Entrevistas.....	181
APÊNDICE I.....	183
APÊNDICE II.....	184
APÊNDICE III.....	186



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Tetragrama organizacional de Edgar Morin (Morin 1991, 131).....	9
Figura 2. Schematic space of four major arenas of musical creativity..	16
Figura 3. Modelo ilustrativo da criação musical na “música improvisada” a partir da relação do conceito de “instrumentalidade”.....	23
Figura 4. Dois dos primeiros e principais discos do início do free jazz. ....	36
Figura 5. “Música improvisada” e sua ligação com as outras práticas performativas. ....	45
Figura 6. Modelo representativo da criação-performance partilhada diante do “musicar”. ....	55
Figura 7. Seis fatores envolvidos na comunicação verbal (Jakobson 2010).....	58
Figura 8. O fluxo da mobilidade criativa na criação-performance .....	60
Figura 9. Grupo Membrana.....	76
Figura 10. Cartaz do Ensaio Secreto. ....	81
Figura 11. Cartaz da performance dos grupos.....	83
Figura 12. Cartaz de divulgação. ....	85
Figura 13. Membrana na Fábrica de carvão desativa em Charleroi/Bélgica (2018). ....	87
Figura 14. Cartaz do projeto Quinta instrumental – Membrana. ....	88
Figura 15. Duo O Xú. ....	90
Figura 16. Jogos musicais. ....	92
Figura 17. Coletivo “o mistério das vozes vulgares”. ....	95
Figura 18. Duo O Xú em performance na Praia da Costa em Aveiro-Portugal (2017).....	97
Figura 19. Duo em performance no Museu do Brincar (2017).....	98
Figura 20. Cartaz da performance de 23/02/19 e cartaz da performance de 02/03/19.....	99
Figura 21. Cartaz de divulgação do Luso 3050.....	100
Figura 22. Intervenção na performance do duo no Festival dos Criadores de Arte (2019).....	103
Figura 23. Performance no 19º Festival da Canção do Sol Nascente (2019). ....	104
Figura 24. Esquema aberto do modelo performativo da “música improvisada”. ....	131
Figura 25. Modelo teórico de análise da proposta conceitual “desmusificação”. ....	137

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1. Análise comparativa em categorias abertas das práticas musicais performativas....	48
Quadro 2. Análise comparativa das práticas musicais performativas. ....	49

## LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1. Performance do grupo Membrana em Aracaju-Brasil (2018) com diversas possibilidades instrumentais pelo mesmo praticante; percussão, máquina de lavar (bumbo), equipamentos eletrônicos, microfone e contrabaixo elétrico.....	19
Vídeo 2. Performance O Xú, Praia da Costa, Aveiro-Portugal (2017) com diversas possibilidades eletrônicas e corporais, além do palito de madeira utilizado junto a criação após o praticante ter consumido o “gelado de pauzinho” .....	20
Vídeo 3. Performance do grupo Membrana em uma Fábrica de carvão desativa em Charleroi-Bélgica (2018) grupo explora fontes sonoras incomuns com os objetos da sala de energia da fábrica .....	21
Vídeo 4. Momento de interação e proximidade do Duo O Xú com o público durante performance no teatro CETA em Aveiro-Portugal (2019). .....	30
Vídeo 5. Grupo Anavantou.....	79
Vídeo 6. Membrana em performance com interferência de um poeta e com a ausência momentânea de um dos membros do grupo. ....	82
Vídeo 7. Performance dos grupos em estúdio. ....	84
Vídeo 8. Membrana no Capitão Cook. ....	85
Vídeo 9. Performance sem público na Bélgica. ....	86
Vídeo 10. Grupo Improvisório. ....	93
Vídeo 11. Primeiro encontro com o Duo em Aveiro-Portugal.....	96
Vídeo 12. Performances do Duo em fevereiro e março de 2019. ....	99
Vídeo 13. Performance no Luso 3050 .....	101
Vídeo 14. Duo o Xú a fazer o convite para o festival. ....	102
Vídeo 15. Exemplo 1. Membrana – não idealização - estímulo sonoro. ....	107
Vídeo 16. Exemplo 2. Duo o Xú – Não idealização - estímulo sonoro.....	108
Vídeo 17. Membrana em performance – Transições sonoras. ....	110
Vídeo 18. O Xú em performance – transições sonoras. ....	111
Vídeo 19. O Xú em experimentação de sonoridades.....	112
Vídeo 20. Membrana na fábrica de carvão – experimentações.....	113
Vídeo 21. O Xú em performance – fazer coletivo. ....	114
Vídeo 22. Membrana em performance a manipular sons de fonte sonoras incomum. ....	116
Vídeo 23. Duo em performance – palco aberto. ....	118
Vídeo 24. Participação do investigador na performance dos grupos. ....	119
Vídeo 25. Performance com improvisado. ....	121
Vídeo 26. O Xú em performance – princípio do aqui e do agora. ....	122
Vídeo 27. Membrana em performance – “atmosfera sonora”. ....	124
Vídeo 28. Performance dos grupos – perante problemas técnicos.....	125
Vídeo 29. Membrana em performance – princípio do aqui e agora. ....	126
Vídeo 30. Membrana – espontaneidade. ....	127
Vídeo 31. O Xú – espontaneidade. ....	128
Vídeo 32. Membrana em performance – trecho transcrito.....	130
Vídeo 33. Projeto Passe #1 no FASC 2019. 16/11/2019. ....	146
Vídeo 34. Projeto Passe #2 no FASC 2019. 16/11/2019. ....	148
Vídeo 35. Projeto Passe #3 no FASC 2019. 16/11/2019. ....	151
Vídeo 36. CPP #01 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.....	155
Vídeo 37. CPP #02 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.....	158
Vídeo 38. CPP #03 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.....	161

## LISTA DE ÁUDIOS

- Áudio 1. Recortes do Membrana em performance – Mobilidade Criativa **Erro! Indicador não definido.**
- Áudio 2. CD Fred Andrade e Membrana..... 80
- Áudio 3. Pedrinho Mendonça em performance no Quinta instrumental a utilizar a cabaça. .... 117

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Esta tese enquadra-se no Doutoramento em Música, vertente de Etnomusicologia, e dedica-se ao estudo e análise do conceito de performance no quadro do que designo por “música improvisada”. Procura trazer dados novos sobre outros modos de fazer música em situação de partilha e num quadro em que a distinção entre criação e performance se dilui numa única instância. O termo imprevisibilidade foi a chave para esta investigação. Com o desejo de torná-la um modelo autoexplicativo desde a sua nomeação tendo em vista a complexidade de elementos que a cercam, foi usado o termo “imprevisada” para adjectivar a música, e aqui definida como o ato de criar algo com música de maneira imprevisível, ou a ação de “imprevisar”, derivado da lógica e da relação semântica do improvisar.

A ação do sujeito ligada à imprevisibilidade como uma das condições do fazer musical tem sido representativa em vários contextos e vem sendo recorrente há certo tempo por práticas performativas diversas e dá-se justamente no significado da sua palavra em que o adjectivo imprevisível (algo que não se pode prever) une-se ao sufixo “dade” (um modo de ser, uma propriedade, qualidade), ou seja, uma forma de atuar sempre no campo do inesperado.

Nas discussões em torno da significação de palavras a partir da junção de um afixo, distingue-se que os sufixos como “dade” apresentam a característica de ação ao radical ao qual está atrelado. Desta forma, na formação desses nomes convém a alteração no sufixo (-vel por -bil + -dade). Deste modo a autora Araujo (2012) diz que a produtividade de sufixos como este está ligada ao facto de que “algumas palavras derivadas ganham destaque por sua semântica e adequação nos atos comunicativos e passam a servir de modelo para a estruturação de novas palavras” (Araujo 2012, 34).

Fundamentar a ação de um determinado sujeito no previsível traz segurança nos resultados que se deseja obter, no modo reverso a isso, o imprevisível torna-se inerente a qualquer ação humana, e com o distanciamento de procedimentos mais estáveis não há como medir os seus alcances. Desta forma, “toda a ação está, por sua vez, inserida dentro de um contexto mais amplo, capaz de provocar reações em cadeia cuja previsibilidade também está fora do alcance dos sujeitos” (Vicente e Martins Filho 2015, 140).

---

<sup>1</sup> Este é um texto interativo, que contém hiperlinks a vídeos e áudios das performances. Há duas opções para acessá-los: 1) acione a tecla Ctrl e clique sobre a imagem ou o texto interativo ou 2) utilize leitor de QR Code.

Neste panorama, além da imprevisão relacionada à proposta temática da tese, tem-se fundamentalmente a sua ligação com o acontecimento da performance na busca por algo imprevisível no resultado sonoro, a afirmar desta forma um elo importante entre o criador e a criação no momento da performance. Este princípio da imprevisibilidade acaba por resguardar os seus praticantes da formatação de regras, pois a única regra passa a ser o estar atento ao inesperado. Isso acaba por influenciar um princípio da não determinação ou da não predefinição no fazer musical.

Por conseguinte, a “música improvisada” é posicionada como uma prática performativa que aproxima as suas ações e resultados ao imprevisível e que não apresenta por sua vez uma construção sonora pré-determinada. Além disso, há um interesse por parte dos praticantes por uma fruição, um proveito satisfatório musical em que a performance possa soar de forma organizada e não caótica.

O que se entende por criação musical imprevisível pode estar relacionado ao contexto da imprevisibilidade da ação tal como definido por Hannah Arendt (2007). A autora, ao articular o imprevisível como característico da ação humana, comenta que “a ação, embora possa provir do nada, por assim dizer, atua sobre um meio no qual toda reação se converte em reação em cadeia, e todo o processo é causa de novos processos” (Arendt 2007, 203).

Ter a capacidade de criar e performar todos ao mesmo tempo é uma das origens da imprevisão e isso abre caminho para perceber o que pode interferir em uma ação imprevisível. Num contínuo de ações e definições, poderíamos considerar que a padronização de algo é uma forma de romper com a imprevisibilidade da ação humana, e isso atrela-se, na prática musical, a regras e estruturas musicais, as quais foram pré-determinadas para serem seguidas.

Um fator decisivo para que isso não aconteça é optar por uma imprevisibilidade “proposital”, onde os praticantes decidem pelo abandono de um conteúdo musical padronizado e sistemático (escala padrão, campo harmônico, ritmo determinado, etc.), conduta que implica a ausência de ensaio e a não pré-determinação dos materiais musicais utilizados. A “música improvisada”, ao acionar algumas características de ação e deixar de lado outras, ativa também o lado irreversível e sempre inédito do que se faz com a música. A performance apresentada é única para aquele momento, a não se consultar o que foi feito posteriormente e mais longe ainda, não repetindo algo de performances anteriores.

A motivação, portanto, para a realização desta investigação é resultante de questionamentos na explicação desse modelo particular de performance, como também, por experiências pessoais como músico, compositor, arranjador e pesquisador de música instrumental. Desde o ano de 2010 estou inclinado a investigações que envolvem a música instrumental feita no Brasil especialmente no estado de Sergipe. Após o trabalho de conclusão de curso da graduação e a dissertação de mestrado sobre essa prática musical foi estabelecido um relacionamento com o grupo Membrana (Aracaju/Brasil), o qual apresentava notoriamente traços performativos diferentes dos demais grupos quanto à intenção de uma criação sonora grupal em tempo real à performance, fundamentada essencialmente na imprevisibilidade

Na sustentação desta proposição para a investigação de doutoramento, a “música improvisada” feita pelo Membrana parecia fornecer ao músico, diferente de outras práticas, o papel de *performer* que cria todo o seu material sonoro/musical no imediato. Além disso, existe a importância com a coletividade, a partilha e o não estabelecimento de padrões em seu ato performativo com a finalidade também de ser imprevisível.

Na ampliação então do que seria apenas um estudo de caso desta hipótese, optei pela realização de um levantamento de outros grupos oriundos de outros países em que as suas performances eram convergentes com a do Membrana. Foi então que surgiu nesta investigação o Duo O Xú (Aveiro/Portugal), e a partir apenas desses dois grupos<sup>2</sup> a investigação foi realizada. A pesquisa de campo fundamentou-se na colaboração com os seus projetos musicais, desenvolvidos com base na pesquisa artística desde o ano de 2016, assim como, na construção de conhecimento em conjunto com os grupos. Metodologicamente, foram adotadas também as ferramentas da etnomusicologia, nomeadamente o trabalho de campo, a etnografia e análise do material coligido.

Após os primeiros contatos com o material de pesquisa foi perceptível que a intencionalidade da ação de propor algo (material musical) se estabelece apenas como o efeito de dar o início à “música improvisada”, e esta ação depende da “inspiração” do sujeito até no que diz respeito a manipular, por exemplo, as interferências do ambiente e direcioná-las para a criação. Ao estar na condição de praticante, este sujeito revela-se no intercurso como um mediador do material

---

<sup>2</sup> Para o melhor entendimento das características já citadas no surgimento da “música improvisada”, sugere-se a visualização de um trecho de performance dos grupos por meio dos hiperlinks abaixo:

a) [Membrana em performance](#). Fonte: acervo de pesquisa.

b) [Duo O Xú em performance](#). Fonte: acervo de pesquisa.

sonoro em relação à imprevisibilidade, a mostrar a sua autonomia de agir e interligar-se ao que está sendo feito.

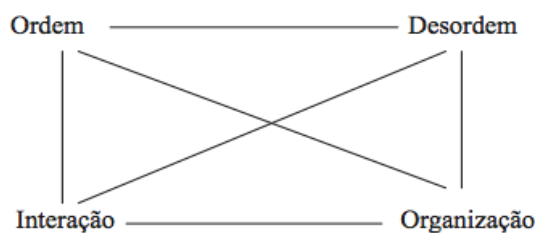
Esta referência à imprevisibilidade no fazer musical, independentemente do foco na criação, indica da mesma forma que os músicos, no papel de “imprevisadores”, concentram os seus esforços tipicamente e de maneira clara na ilogicidade da performance. Portanto, como não transmitem de maneira intencional a concepção e a idealização da prática musical, não havendo um sentido lógico para o que fazem, elegem o termo imprevisibilidade em sua descrição performativa.

O sociólogo Edgar Morin afirma que vivemos sob o império dos princípios da disjunção, o qual ele chama de “paradigma da simplificação”. Como consequência, “tendemos a perceber o mundo a partir da fragmentação das partes (corpo/alma, razão/emoção, sujeito/objeto, etc.)” (Morin 1991, 15). Em “Introdução ao Pensamento Complexo”, Edgar Morin (1991, 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, que podem ser definidos como camadas de acontecimentos, retroações, acasos ou outros tipos de ações que constituem o mundo (Morin 1991, 17–28).

*“Lo complejo lleva, supone o expresa emergencias. Como lo que es del orden del acontecimiento nuevo y no previsible, la emergencia es una noción crucial para comprender la complejidad”* (M. da C. de Almeida 2008, 26). Esta característica é percebida também pela capacidade dos sistemas em se organizarem de maneira emergente, em sua relação de desenvolvimento e equilíbrio organizacional.

Tendo isso em conta, de forma a compreender o contexto da imprevisibilidade analisado, é associado ao paradigma da complexidade e a sua relação com os 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 uma desorganização das estruturas de um dado sistema e consequente reorganização. Aqui emerge o conceito de auto-organização e esta abordagem proposta por Morin legitima a importância devida ao processo da interação levando o autor a elaborar um modelo designado por “tetragrama organizacional” (ver Figura 1), definido da seguinte forma:





**Figura 1. Tetragrama organizacional de Edgar Morin. Fonte: (Morin 1991, 131).**

É precisamente a partir desta perspectiva que é proposta a abordagem de 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 como uma composição tradicional.

Essa associação com o tetragrama do Morin (1991) torna-se ainda mais evidente quando a imprevisibilidade está ligada à ordem e à desordem, sendo como uma representação da desordem tentando dirigir-se à ordem, uma forma de incorporar um material sonoro aparentemente desorganizado em algo distinto e não caótico no momento em que vai sendo construído durante a performance. Segundo Morin, o tetragrama é incompreensível, pois não se pode reduzir a explicação de um fenómeno nem um princípio de ordem pura nem um princípio de desordem pura, nem um princípio de organização última. Torna-se então necessário misturar e combinar esses princípios, pois empiricamente os fenómenos surgem como indispensáveis em alguns casos para a produção de fenómenos organizados, contribuindo para o aumento da ordem (Morin 1991, 76,131). Dessa maneira, ao comparar o universo da música contemporânea com a teoria da complexidade, a tendência tem sido o crescente desvio da auto-organização e da aproximação à “desordem”. Entender a noção de organização de um sistema qualquer é vital para entender o pensamento complexo e como ela pode ser associada no entendimento de várias áreas em suas situações diversas.

Desta forma, na determinação das competências da imprevisibilidade para o que estamos a denominar de “música imprevisada”, foi elaborada e usada no decorrer da investigação a expressão hifenizada “criação-performance” como auxílio na explicação do tema. Uma vez que nos exemplos analisados não é possível estabelecer nenhuma fronteira entre ambas as ações, foi considerada que a criação musical neste modelo é a própria prática performativa,

sendo que os indivíduos participantes estimulam juntos o processo de criação musical como uma espécie de não individualização, mas em um único sentido das sonoridades propostas. A prática de criação-performance constitui as ferramentas da “música imprevisada”, assim como o seu processo de criar e performar ao mesmo tempo, bem como o processo de fazer parte do momento da construção sonora. Nesse contexto, o ato de criar é a ação principal, superando a necessidade de interpretar – como acontece na composição de músicas ou obras tradicionais – ou até mesmo de improvisar, tal como em outras práticas, como o jazz.

Individualmente, os criadores-performers possuem conhecimento técnico e musical de diversas outras práticas musicais, além de afinidades musicais variadas. Todavia, o que os faz não se “perderem” durante a criação-performance é a experiência que adquirem em cada apresentação da “música imprevisada” e conseqüentemente à destreza no lidar com o processo de criação sonora em tempo real. Esta experiência contribui para a afirmação desta investigação, pois como afirma Muniz (2014) “as experiências performáticas incluem a produção de uma identidade, sobre continuação, rejeição ou criação de novos códigos” (Muniz 2014, 3).

No quadro dos discursos analíticos sobre música enquanto performance, a dicotomia compositor/intérprete ou criador/performer tem vindo a ser questionada, sobretudo no domínio dos Estudos em Performance, atribuindo ao intérprete/performer um papel igualmente de criador. Este aspeto é discutido por diferentes autores como por exemplo Cohen (2002) quando sugere que “na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete” (Cohen 2002, 102). Conseqüentemente, pretende-se neste trabalho esclarecer como através da “música imprevisada” é possível moldar um modelo de performance coletivo que não se vincule fixamente a nenhum segmento musical, mas a sonoridades diversas. O resultado, 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.

Vale ressaltar que será adotada em todo o trabalho a expressão “segmento musical” em substituição aos termos género musical ou estilo musical, assim como a expressão “vertente musical” substitui o termo subgénero. A justificativa desta mudança acontece em virtude da complexidade no uso da palavra género, além de sua vinculação com o mercado musical

(comercialização) como uma forma de categorizar e delimitar um sistema de classificação musical. Guerrero (2012) afirma que *“es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música”* (Guerrero 2012, 8). No ato da criação-performance cada indivíduo elege um estímulo sonoro já existente ou propõe um novo, como também a participação de todos os integrantes do grupo pode ou não acontecer simultaneamente. Desta forma, mesmo quando apresentada em uma perspectiva de grupo, torna-se necessário o olhar para um conjunto de indivíduos, não apenas na sua somatória, mas sim no conjunto de indivíduos enquanto perfil singular com o desejo de um som grupal. Com isto, o partilhar passa a ser o centro desta condição.

O termo “compartilhar” poderia ter sido utilizado aqui para tratar desse processo criativo na sua dimensão relacional e colaborativa. No entanto, esta ideia de compartilhamento na arte está voltada ao processo produtivo individual, o compartilhar como uma parceria na criação e este como uma nova vertente de análise da cultura desde as primeiras décadas do último século (Scovino 2014). O desenvolvimento deste conceito relaciona reflexões sobre parcerias artísticas e intelectuais em ambientes como o meio profissional, além do posicionamento individual da ação do sujeito, distanciando-o da cooperação coletiva. Por esta razão acredito que o compartilhar não seja o conceito mais coerente para esta proposta. Sendo assim, o “partilhar” encaixa-se muito bem como uma marca da ação desta performance (sendo o fim de todas estas convenções) que somado ao termo hifenizado torna-se então, a “criação-performance partilhada”, sendo a descrição para a ação da “música improvisada”.

Uma outra motivação desta pesquisa foi a investigação de modelos performativos que buscam de forma consciente e intencional integrar o imprevisto como elemento pertencente e por vezes estrutural da performance. Desta forma, é desenvolvida uma aproximação à música experimental, improvisada, *free jazz* e improvisação livre. Todas essas práticas musicais forneceram elementos associativos e distintos da “música improvisada”, o que acentuou ainda mais a proposição da temática.

A reflexão aprofundada para a compreensão de uma prática performativa que gera principalmente atos de criação-performance partilhados com resultados imprevisíveis é o direcionamento central desta tese e junto às reflexões e argumentos apresentados a investigação se desenvolveu a partir das seguintes questões centrais:

Que aspetos atribuem à “música imprevisada” uma singularidade frente a vertentes de carácter experimental, improvisado, livre e espontâneo, ainda que ela apresente uma tangência com essas?

E ainda: seria possível músicos vinculados a outras práticas performativas ou que nunca estiveram a realizar performances semelhantes ao que acontece na “música imprevisada” obterem os resultados sonoros que a caracterizam como tal? Iriam eles recorrer aos paradigmas musicais consolidados? E de que forma sua experiência em outras vertentes musicais influenciariam o desenvolvimento da criação-performance partilhada?

Esta investigação, portanto, pretende refletir esses questionamentos através da análise sobre os processos acionados pelos músicos na construção e desenvolvimento das suas criações-performances e da aplicação dos resultados em situação laboratorial<sup>3</sup> com músicos não praticantes deste tipo de criação-performance. Para isto, esta tese foi dividida em três partes: I - “música imprevisada ou improvisada?” (contexto teórico); II - o acontecimento da performance (contexto prático); e o III - “música imprevisada” – um convite ao experimento (contexto experiencial). Os capítulos contemplam além da justificação do tema, a etnografia da performance, bases teóricas, diálogos com os praticantes e ouvintes e a experiência de novos praticantes em formato de laboratório.

Na primeira parte desta tese o objetivo reside em entender separadamente a função da criação e da performance para a “música imprevisada” e, com isso, observar como as ações de criar e performar dialogam com o conceito de “instrumentalidade” (Hardjowirogo 2017). Além disso, são apresentadas derivações e semelhanças com outras práticas musicais (música improvisada, *free jazz* e música experimental) na forma como foram consolidadas como práticas musicais e quais as consequências disso para se assumir a “música imprevisada” junto a elas. O direcionamento adotado foi o da realização de uma análise comparativa dessas outras práticas

---

<sup>3</sup> O laboratório descrito neste trabalho refere-se às experiências práticas no contexto da “música imprevisada”, como um experimento criativo específico. O laboratório de pesquisa representa um ambiente de construção de conhecimento e está ligado diretamente a etnografia no trabalho de campo como um processo de familiarização. A prática de laboratório desta tese afasta-se do que se conhece por laboratório científico em sua produção literária de conteúdo, mas aproxima-se na utilização deste espaço de performance para análise de novos dados, comprovação e comparação de dados já obtidos. Portanto, assumo nesta pesquisa que “o laboratório é um meio de hibridação de elementos naturais, artificiais, simbólicos e coletivos; o laboratório é um espaço de experimentação de arranjos dos elementos anteriores em escala mínima que permite introduzir novos atores ao mundo e reformular a ação e a representação do conjunto” (Navarro e Hernández 2013, 13).

em relação à “música improvisada”. A partir dos quadros analíticos gerados foi possível comparar, por exemplo, quais os elementos em comum e quais ganham novos significados.

A segunda parte da tese, apresenta inicialmente reflexões teóricas sob outras perspectivas, justificando-se o funcionamento desta prática performativa, o como acontece (*happening*). A partir deste espectro dois conceitos serão usados: o “fluxo da mobilidade criativa” (conceito desenvolvido e proposto nesta tese) que faz analogias aos conceitos de mobilidade e da teoria da comunicação; e o segundo a partir da teoria do “Ator-Rede” de Bruno Latour (2012).

Em seguida, é destacada a construção desta performance em detalhes, observando-se os princípios apresentados e as desconstruções de padrões em um contexto prático e coletivo. Este capítulo aborda a história dos grupos participantes, o seu envolvimento com este tipo de performance, a forma como acontece a performance, além da justificativa do porquê da ausência de transcrição musical, *links* de apresentações e uma exposição do desenvolvimento da pesquisa artística e colaborativa de construção de conhecimento com os grupos.

Ainda nesta segunda parte da tese é revelada a proposta do “desvincular” (o princípio do “desmusificar”), que afirma a ideia de desvinculação de padrões e sistemas musicais hegemônicos. O processo de desvinculação está presente na forma como os praticantes atuam na “música improvisada” e como o desvincular é algo presente em seus discursos no modo como pensam de maneira plural e não hierarquizada. Neste enquadramento, foram selecionados alguns membros da audiência presentes em performances dos grupos com o objetivo de dar voz ao que pensam sobre a “música improvisada” e como isso também se associa ao processo de desvinculação.

Esses relatos reforçam tudo o que foi abordado através da exposição de alguns testemunhos dos participantes e do público, com o intuito de constatar que esta prática musical é formada por discursos plurais sobre o mesmo acontecimento e afirmar o seu perfil metodológico fundamentado na construção de conhecimento coletivo.

A terceira e última parte é dedicada a dois projetos em formato de laboratório como uma experimentação de “música improvisada” para músicos convidados. Optei pela aplicação do método em dois locais distintos – área externa (local público) e área interna (estúdio de som) – onde havia a presença de pelo menos um integrante do grupo Membrana, visto que os mesmos foram realizados apenas no Brasil. Os períodos de realização desses laboratórios

foram entre o final de 2019 e segundo semestre de 2020. Esse convite para experienciar o “imprevisado” surge como conclusão desta tese, sendo uma forma de confirmar a análise prévia, além de levantar algumas hipóteses que ressaltam a importância de se continuar a estudar sobre a “música imprevisada”.

Tornar este tipo de música cada vez mais acessível através de seus laboratórios é minha perspectiva de futuro. Além disso, os grupos podem ser uma forma real e contínua de consolidá-la como um modelo particular de performance, visto o tempo que já atuam e como se tornaram expressivos no local onde estão fixados. Por consequência, a análise desta investigação como um todo mostrará que essa formatação de um modelo particular de performance contribuirá também, para que outros grupos similares aos apresentados nessa investigação possam descrever, com mais detalhes, o fazer musical que desenvolvem sem utilizarem tanta adjetivação. Por fim, acredito que outros desdobramentos passarão a ocorrer.

## PARTE I – “MÚSICA IMPREVISADA” OU IMPROVISADA?

### 1.1 Criação em música

A criação é um conceito bastante discutido no universo artístico. Contudo a criação em música, e no meio profissional dos músicos, está fundamentalmente associada à área da composição, voltando-se para a construção da obra em si e a partir dos processos individuais do compositor como criador em demonstrar como os elementos do processo composicional determinam qualidades de uma obra final. Isto mesmo está expresso em múltiplos textos de entre os quais destaco Dave Collins (2012) onde podemos encontrar um conjunto de estudos sobre este processo no quadro da filosofia e da psicologia da música.

No contexto, da etnomusicologia o contexto tem vindo a ser um elemento diferenciador na análise do processo de criação tal como defendem Merriam (1964), Béhague (1992) e Nettl (2005). De acordo com estes - e outros autores - a música deve ser pensada a partir do contexto em que está inserida, não apenas ela por si só como uma obra qualquer, mas levar o pesquisador a compreender que no processo de criação musical é necessário também o olhar para o compositor e as suas especificidades.

Béhague (1992) afirma que “o conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo de criação musical” (Béhague 1992, 8). No mesmo sentido, o autor comenta que toda a execução musical teria alguma coisa que observar na composição pois o intérprete coloca sempre algo seu no processo performativo da obra de outrem. Podemos dizer, de acordo com Behague, que há uma dimensão criativa e improvisativa sempre presente no ato da performance. Por essa razão o improvisador e o intérprete estariam, de uma forma ou outra, igualmente envolvidos no processo de criação.

Alan Merriam (1964), por seu lado, defende que a obra de qualquer compositor/criador não pode ser analisada sem perceber o próprio compositor no seu contexto de origem: “*Further understanding of composition can be gained through a knowledge of who the composer is in his society*” (Merriam 1964, 171).

Já na opinião de Bruno Nettl (2005, 39) “*Rather than probing the essential nature of musical creation, ethnomusicologists ordinarily examine the ways in which various societies conceive of and evaluate musical creation*”. Esse seu pensamento está baseado no que o autor denomina de três contínuos de interseção presentes na observação da criação musical: sendo o primeiro contínuo o uso do seu vocabulário musical e todo o seu repertório, o segundo o de pensar em improvisação e composição também como coisas semelhantes e que podem ser difundidos na criação, e o terceiro o da não separação da composição em tradição oral e escrita.

Teorias como o modelo esquemático (ver Figura 2) de quatro grandes arenas da criatividade musical por (Merker 2006, 29) auxiliam, mas não abarcam tudo que se deseja explicar com a “música imprevisada”, principalmente na relação da criatividade com o ato criativo deslocado das tradições composicionais.

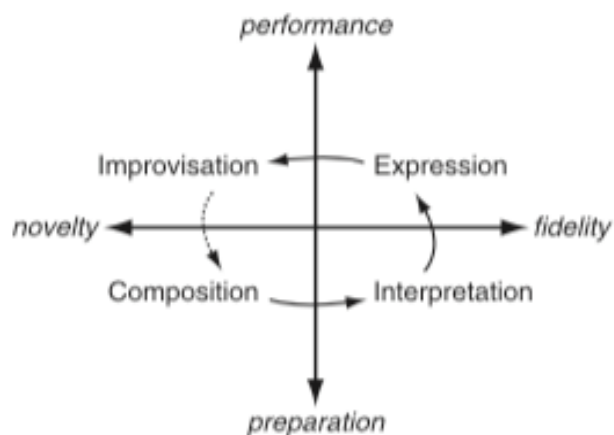


Figura 2. Schematic space of four major arenas of musical creativity. Fonte: (Merker 2006, 29).

Por isso, ao entender todas essas formas de pensar em criação musical, propõe-se aqui uma maneira diferente de pensar a criação em música, em que se inclui além da própria criação, o processo de recepção, transmissão e desempenho do material sonoro, ou seja, não somente o ato de compor. Reybrouck (2006) afirma que a criação musical “*should go beyond approaches that conceive of the process of creativity only at the level of composing and performance, and that focus mainly on a rather limited range of music*” (Reybrouck 2006, 42). Esta afirmação pode ser complementada com o que disse Nicolas Donin (2012) a respeito da análise do processo composicional através do ato criativo.



*In order to analyse composition as a creative act, documents drawn from the creative process should not only be considered with respect to the final musical product; they should also be viewed as temporary components of a cognitive act-in-progress, as they interact within a specific, constantly evolving environment (Donin 2012, 2).*

Por esta razão, a explanação sobre a criação em música caminhará neste trabalho para abordagens apenas no sentido do ato criativo que propõe algo sonoro e em tempo real à performance, distanciando-se do pensamento prévio em destacar elementos estruturais da música (forma, harmonia, melodia, etc.). A “música imprevisada” então, tenta desvincular-se da utilização do modelo musical convencional pensado em uma obra ou música finalizada em seu processo de produção.

O processo que envolve a construção ou desenvolvimento do material sonoro pode estar ligado a vários conceitos, dos quais destaco o de “*affordance*” e o de “instrumentalidade”. Porém, o conceito de “*affordance*” introduzido pelo psicólogo estadunidense James J. Gibson no final da década de 1970, será apenas uma ferramenta introdutória que auxilia no entendimento da criação em música na perspectiva da imprevisibilidade e da “instrumentalidade”.

O conceito de “*affordance*” trabalha a partir do campo da percepção visual em que existem propriedades físicas entre o ambiente e uma pessoa ou animal e que isso possibilita relações de forma natural como um componente de interação disponível que pode nos dar a ideia de ação que ele pode produzir. Sem esquecer que “*an affordance cuts across the dichotomy of subjective-objective and helps us to understand its inadequacy*” (Gibson 1977, 70).

Contudo, para a “música imprevisada” podem existir inúmeras possibilidades de “fontes sonoras”. Diferentes objetos podem fornecer informações indiretamente sobre as suas possibilidades de utilização, e ao serem percebidos visualmente pelo indivíduo, passam para o campo da interação e antecipam uma postura para a intervenção. A percepção então na forma de uso de um determinado objeto ainda não é suficiente para embasar as intervenções com outras “fontes sonoras” na “música imprevisada”. O que quero dizer é que não estou a negar a relação entre o sujeito e o objeto e suas possíveis ações, sabe-se por exemplo, as “*affordances*” que uma cadeira pode ter para uma criança: mesa, andador ou algo para brincar e que é diferente das representações que a mesma cadeira tem para um adulto, em que as suas ações são as mais variadas possíveis como sentar, apoiar para subir e apanhar algo, entre outras situações. Com isso, entende-se que dentro do universo musical que o uso da “*affordance*” pode

gerar a criação de sentido musical nas interações com os sons, tanto em nível de percepção, ação e processamento mental.

*It is a position that broadens the scope of music research, encompassing all kinds of music and sounds, and going beyond any kind of cultural and historical constraints. Music, in this broadened view, is to be defined as a collection of sound/time phenomena which have the potential of being structured, with the process of structuring being as important as the structure of the music (Reybrouck 2012, 391).*

O processo de estruturação ligado a “*affordance*” citado pelo autor destoa nesse sentido da proposta expressa nesta tese baseada no conceito de “imprevisado”. A criação musical na “música imprevisada” é feita a partir de qualquer objeto ou instrumento presente na performance a partir da possibilidade de ação disponível, independente da capacidade do indivíduo de perceber esta possibilidade e da forma como ele será inserido no processo criativo.

Neste caso, os músicos, ao atuarem na criação musical, priorizam o ato criativo e todas as suas particularidades já citadas, além de atuarem na relação entre o instrumento/objeto e as suas possíveis ações. A percepção de possíveis “fontes sonoras”, a sua ação e o seu resultado sonoro imprevisível, portanto, estabelece nesse contexto musical as possibilidades envolvidas no processo de produção da “música imprevisada”. Com isso, o que passam a fazer é captar informações não só do ambiente sonoro - acusmáticas, portanto - como do que está se propondo ali com a música através da relação da percepção do que os outros músicos estão a fazer. Os criadores-performers em situação de criação partilhada buscam através do seu próprio instrumento ou na combinação inusitada de outras “fontes sonoras”, instrumentos ou sonoridades, algo que forneça significados perceptivos para si mesmos, passando a auxiliá-los na criação sonora/musical.

Na “música imprevisada” a forma como os músicos criam seus materiais sonoros pode canalizar a sua criatividade para resultados diversos e de direções imprevisíveis. Dessa forma as “fontes sonoras” passam a ter diversas possibilidades de inclusão. Porém, trazem também possíveis direções previsíveis, pois logo exercem uma certa influência no comportamento e na maneira comum de utilizá-lo como um instrumento. Assim sendo, da mesma forma que convidam a novas possibilidades (ver Vídeo 1), eles podem sustentar ou restringir certas ações e isso ter consequências no fazer musical.



Vídeo 1. Performance do grupo Membrana em Aracaju-Brasil (2018) com diversas possibilidades instrumentais pelo mesmo praticante; percussão, máquina de lavar (bumbo), equipamentos eletrônicos, microfone e contrabaixo elétrico. Fonte: acervo do grupo Membrana.

É possível perceber no exemplo acima que “fontes sonoras” estão disponíveis e outras podem ser geradas por conta da disponibilidade dos materiais, contudo, ao observar a máquina de lavar disponível como fonte sonora nota-se que a percepção mais clara do músico naquele momento foi tocá-la como um tambor. Ou seja, o desenvolvimento dessas efetividades - obtidas pela experiência musical individual - são o que promove o surgimento de possibilidades de ação de um grupo no momento da criação do material sonoro.

A forma como os “criadores-performers” exercem o contato com o instrumento, seja previamente ou no momento da performance, e tentam experimentar formas diversas de gerar material sonoro com ele, conecta diretamente a “música improvisada” ao conceito de “instrumentalidade” e alarga o seu papel neste tipo de criação musical, justificando mais uma vez a opção por não seguir adiante com o conceito de “*affordance*” (ver Vídeo 2).



Vídeo 2. Performance O Xú, Praia da Costa, Aveiro-Portugal (2017) com diversas possibilidades eletrônicas e corporais, além do palito de madeira utilizado junto a criação após o praticante ter consumido o “gelado de pauzinho”. Fonte: acervo de pesquisa.

A *affordance* em seu aspecto prático pressupõe uma certa experimentação e catalogação das possibilidades, o que nem sempre no contexto da “música improvisada” ocorre. Desta maneira, a aproximação com o conceito de “instrumentalidade” (Hardjowirogo 2017) traz o entendimento da ação instantânea de fazer algo musical com qualquer objeto. Este conceito pressupõe que existem objetos que podem ter função de instrumentos musicais e que possuem diferentes níveis de “instrumentalidade” na produção de música. É possível observar também que instrumentos musicais podem possuir diferentes características de “instrumentalidade” com funções diferentes das habituais e da classificação instrumental convencional.

O que acontece na criação-performance é que há uma pré-disposição em utilizar o objeto ou instrumento de uma determinada forma. Ou seja, se disser que há uma mesa, já se sabe o que pode extrair de sons da madeira, por exemplo, ou mesmo uma caixa que pode servir de tambor. Para isso, o campo da “instrumentalidade” pode traduzir em ações musicais as intenções dessa ação, pois a idealiza como fonte sonora instantaneamente e simultaneamente à

criação musical na performance. Contudo, apenas o criador-performer em situação de performance pode determinar a sua forma de uso.

Dialogar com o que se propõe no estudo da “instrumentalidade” em geral e a compreensão do instrumento musical em suas desconstruções, está embasado também na utilização de qualquer objeto ou instrumento musical convencional de forma desconstruída e com perspectiva musical. A partir disso, a “música improvisada” assume um objeto qualquer como fonte sonora e como um instrumento, sem ter sido construído necessariamente para ser um instrumento musical. Com isso, o processo de criar e performar ao mesmo tempo torna o instrumento ou objeto sonoro ainda mais protagonista, pois muitas vezes são explorados todos os seus recursos em níveis máximos, rítmico, melódico e até harmônico. “O potencial instrumental de um dado objeto — sua “instrumentalidade” — vai além das suas características físicas: é, principalmente, resultado da interação do performer com o mesmo” (Bittencourt 2019, 16).

O grupo Membrana em uma passagem por uma fábrica de carvão desativada na cidade de Charleroi na Bélgica, resolveu estimular a criação musical em diversas partes do local, em uma delas (sala de energia) começaram instantaneamente a criar algo com as portas e tubos metálicos, em alguns deles procurando até alternativas melódicas (ver Vídeo 3).



Vídeo 3. Performance do grupo Membrana em uma Fábrica de carvão desativa em Charleroi-Bélgica (2018) grupo explora fontes sonoras incomuns com os objetos da sala de energia da fábrica. Fonte: Acervo do grupo Membrana.

Em casos como este do exemplo acima, o “instrumento” criado para aquela performance surgiu por meio da “instrumentalidade” que acaba por moldar o material sonoro que será criado, pois ele irá fornecer características peculiares e até de determinadas propriedades específicas (rítmica, melódica ou harmônica). Neste sentido, surgem questionamentos sobre a “tocabilidade” ou “*playability*” que um objeto ou instrumento pode ter na performance.

A autora Hardjowirogo (2017) afirma que “*playing and controlling an instrument involve immediacy regarding the connection between the instrumentalist’s actions and the instrument’s sound, but they differ in the degree of agency they ascribe to the instrument*” (Hardjowirogo 2017, 19). A “tocabilidade”, se percebida pelo músico rapidamente, pode melhorar a capacidade de resposta do instrumento ou objeto com o instrumentista e aumentar o seu nível de conexão com o que será criado. A capacidade em tocar algo que pode torna-se um instrumento na performance é mais usual do que a relevância que aquilo terá no fazer musical (timbre peculiar, textura sonora, etc.) ou propriamente a eficiência do instrumento.

A “instrumentalidade” neste caso leva a perceber que qualquer objeto pode ser manuseado como um instrumento musical não catalogado mesmo sendo ele de uma fonte sonora incomum e que qualquer instrumento também pode tornar-se uma fonte sonora incomum dependendo de como é agenciado no momento de sua utilização. O que se pode notar é que desde início do século XX encontra-se com mais frequência a inserção de fontes sonoras e instrumentos incomuns na prática da música ocidental tradicional, a exemplo da música experimental com o John Cage, grupos como o AACM e o Art Ensemble of Chicago, compositores como o Colon Nancarrow e o Edgar Varèse, entre outros ligados à música sinfônica na prática orquestral. A prática da música experimental - também analisada neste trabalho – estabeleceu igualmente estreitas relações com o uso de instrumentos e objetos não convencionais (Bittencourt 2019, 23), o que leva a acreditar em uma forte influência deste modelo em práticas performativas posteriores.

É facto que muitas práticas musicais modernas e contemporâneas vieram a questionar ou desconstruir as definições estabelecidas de instrumento musical (Hardjowirogo, 2017; Cance, 2017) — alguns exemplos destas práticas incluem a reivindicação dos futuristas do início do século XX, do ruído como som musical e da inclusão de máquinas, e também os instrumentos “encontrados” (Bittencourt 2019, 12).

A característica de utilizar instrumentos com intenções não convencionais ou utilizar objetos não projetados inicialmente para usar como instrumentos musicais está na origem dos



próprios instrumentos quando os primeiros hominídeos os buscaram na natureza. Porém, o cenário musical em geral elege o instrumento intencionalmente projetado para determinado uso e com o propósito expresso de ser apenas aquilo, sendo natural então que *“on the commonsense view, musical instruments are devices that performers use to make music. Typically, we think of instruments as discrete, self-subsisting material objects, intentionally crafted for the purpose of making music by performing musicians”* (Alperson 2008, 38).

Contudo, a quebra constante desse senso comum levou o processo de “instrumentalidade” a estar diretamente conectado com a criação musical e a atividade criativa em música. *“the ability to produce unusual sonorities based on the use of new materials or the unexpected use of familiar instruments and objects is an important facet of musical creativity”* (Barbot e Lubart 2012, 233). Vale ressaltar que, com o passar do tempo, houve uma busca por novas sonoridades e apropriações instrumentais no que diz respeito às chamadas técnicas estendidas – não obstante seja irrelevante a associação de tais técnicas ao objeto deste trabalho.

O que se pretende deixar esclarecido é que a partir da intenção criativa na “música improvisada” a “instrumentalidade” (ver Figura 3) passa a ser como um recurso para o uso de fontes sonoras incomuns. Em sua grande maioria o seu campo de ação não é percebido previamente, mas busca a sua afirmação como uma espécie de “novo” instrumento na performance.

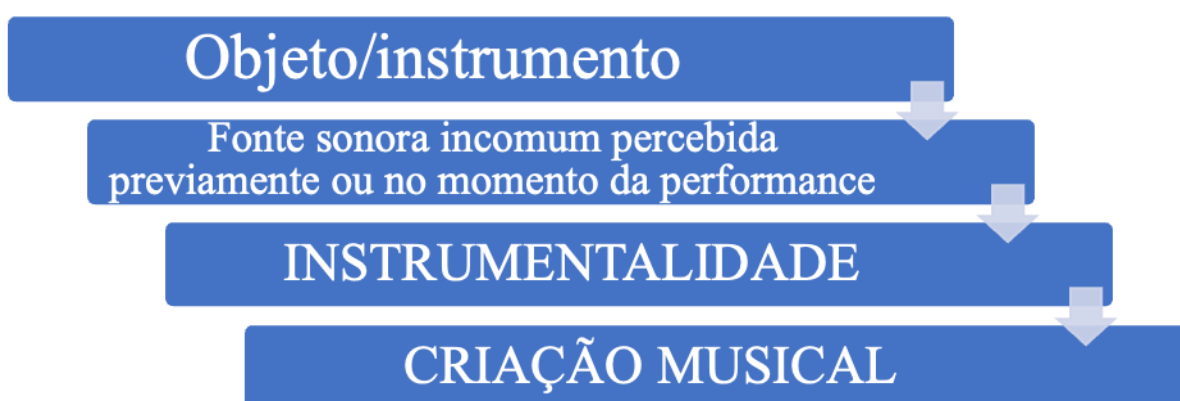


Figura 3. Modelo ilustrativo da criação musical na “música improvisada” a partir da relação do conceito de “instrumentalidade”.

Vale ressaltar que podem existir recursos “embutidos” no objeto/instrumento que podem ser notados apenas no momento da performance e geram diversas possibilidades de utilização e percepção para a fonte sonora incomum e isso acaba por posicionar a criação em um campo totalmente imprevisível. Desta forma, tornar algo em um instrumento, explorar toda a sua capacidade como tal e explorar algo sonoro contido nele com resultados inéditos é o que acontece na “música improvisada”.

Ao lançar o olhar sobre este conceito não se anula a importância da criação feita com o instrumento musical, de maneira comum e convencional, pela “música improvisada”. Esta explanação apenas ressalta mais um recurso utilizado pelos praticantes durante o fazer musical.

É importante sublinhar que a eleição de qualquer objeto como fonte sonora está diretamente ligada à base de práticas performativas contemporâneas, e ao ter o objeto como experimento, sem saber os resultados primários que serão obtidos, pode tornar a criação artística imprevisível. É necessário deixar claro também que, por se tratar de criação musical em grupo, poderá ser utilizado o uso do termo “criação coletiva” com ressalvas, pois este termo é em diversos contextos associado à performance no teatro e ao grande movimento de mudança das apresentações teatrais a partir dos anos 1960, principalmente na Europa, EUA e Brasil. A partir do movimento contra o teatro comercial e baseado em um modo de criação coletiva construído através de diferentes métodos e experiências (experimentação, improvisação, etc.), foram geradas várias ramificações como o teatro alternativo, teatro popular, entre outros movimentos (Cohen 2002; Syssoyeva e Proudfit 2013). No entanto, se os estudos sobre criação coletiva no teatro já ultrapassam 50 anos, o estudo sobre a produção de conhecimento na criação coletiva em música aparenta ser recente, sendo encontrado predominantemente nos estudos sobre performance. Trabalhos como Béhague (1984), Nettle e Russell (1998), Rink (2002), Deliège e Wiggins (2006) e Turino (2008) exploram de formas diversas este contexto. Todavia, estes autores geralmente fundamentam-se apenas na criação em grupo como improvisações que ocorrem durante a interpretação de obras dentro da performance ou na conscientização de métodos, parâmetros e valores artísticos que impulsionam e sustentam a performance musical.

Por fim, os elementos apresentados até aqui que englobam a criação musical remetem a todo o momento a ferramentas da etnomusicologia, em que os autores descrevem ações de um contexto musical onde se inscrevem a criação, a recepção e a transmissão como características



fundamentais em sua base. Durante todo o trabalho surgiram outras análises a respeito do processo de recepção e transmissão através de outros conceitos teóricos que serão explanados mais adiante. No sentido de entender melhor o conceito de “música imprevisada” e a sua junção à criação e à performance, vejamos o que se pode associar à performance nesse contexto para mais à frente embasar a análise do processo musical e suas especificidades.

## 1.2 Performance em música

No quadro da música ocidental a preocupação com o conceito de performance no campo da música é relativamente recente e tem vindo paulatinamente a substituir o de interpretação, sobretudo desde meados do século XX (Rink 2002). Ao invés de uma visão estreita do interprete como um “imitador” passou a incluir-se muitas outras ações como o corpo, a psicologia, o gesto, a intenção, o espaço e o contexto, para pensar a performance. Os Estudos em Performance no campo da música constituem um saber disciplinar que defende a performance como um ato de consciência do fazer, do pensar nas ações, como também do experimentar e como um campo de constante mudança e transformação articulando a performance em música com outros tipos de performances e as ideias de performance desenvolvidas por outros campos de estudo (Carlson 2010).

Conquergood (2002) sugere pensar na performance como: 1) Realização - a realização de arte e refazer da cultura, a criatividade e incorporação, o processo artístico e forma, o conhecimento que vem do fazer, a compreensão participativa, a consciência prática e a atuação como forma de conhecer; 2) Análise - a interpretação da arte e da cultura, o pensar sobre, através e com performance, desempenho como uma lente que ilumina as dimensões criativas, contingentes e colaborativas construídas na comunicação humana, o conhecimento que vem da contemplação e da comparação, atenção concentrada e contextualização como forma de conhecer; 3) Articulação - ativismo, evangelização, conexão com a comunidade, aplicações e intervenções, revitalizar as conexões entre realização artística, análise e articulação com as comunidades, entre conhecimento prático (saber como), conhecimento proposicional (saber isso) e conhecimento político (saber quem, quando e onde).

Essa observação da performance dentro de um contexto teórico de análise é atribuída predominantemente em estudos ao caráter interpretativo de uma obra e a relação do intérprete com a performance. Clarke (2002) destaca que:

*Listeners are exposed to a greater number and variety of musical performances today than at any other time in human history, and the rapid expansion that began with the advent of the recording industry in the early twentieth century shows no signs of abating. With the proliferation and diversification of performance through recording has come a renewed pre-occupation with performers themselves as interpreters and personalities* (Clarke 2002, 185).

Ademais, os intérpretes, em certos casos, não seguem a originalidade da obra ou as “intenções” do compositor (tangível à partitura) e a utilizam apenas como ponto de partida para o seu próprio trabalho criativo/interpretativo, mesmo porque, muitas vezes, não se sabe sobre o original e seus níveis de indeterminações na especificação (Clarke 2002, 189). Porquanto, se atribui à performance o fator acontecimento ao invés de méritos interpretativos como elemento principal em seu núcleo, já que a performance está diretamente ligada ao momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela conceção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis (A. Z. Almeida 2011, 64). Conseqüentemente, outros direcionamentos na observação da performance como a atenção com quem a ouve, os processos perceptivos envolvidos durante a sua apresentação, o ambiente, a improvisação, entre outros componentes.

Nos estudos sobre performance, dentre as áreas mais pesquisadas, destacam-se os estudos artísticos. Nele propõe-se aproximar tanto a erudição escrita quanto o trabalho criativo dos performers, sendo que a performance só veio a ser aceita como uma expressão artística independente após os anos de 1970 pós a efervescência de movimentos artísticos principalmente na Europa e nos EUA<sup>4</sup>. Além dos estudos artísticos, a chamada arte da performance foi consolidada como sendo a área de concentração da prática artística contemporânea.

Uma outra área em confluência dos estudos em performance há um certo tempo está dentro dos estudos de cognição em música. Em Sloboda (2000) é possível perceber que o estudo da performance se estabeleceu como subárea significativa dentro da cognição através do estudo de desempenho centralizado nos estados mentais (concentração, memória, etc.) necessários

---

<sup>4</sup> Este ponto será melhor descrito na parte seguinte deste trabalho sobre o movimento *Happening*.

para tal, apontando com isso dois diferentes níveis de performance, estes baseados em dois componentes que interagem entre si, mas são vistos separadamente: o técnico (fluência) e o expressivo (intenções para o ouvinte) (Sloboda 2000). Apesar dos parâmetros de expressão contidos em uma música levarem para uma reprodução intencional e planejada, este tipo de estudo busca o olhar para a expressão na performance através do significado emocional que ela carrega e como ela é recebida pelo ouvinte, sendo que as habilidades técnicas permitem através da expressão, a comunicação e a conexão eficaz do performer com o ouvinte.

Uma última área que vale ressaltar nos estudos de performance envolve os estudos empíricos. Por existir uma estrutura organizacional da pesquisa empírica sobre performance, destacam-se os seguintes pontos dessa organização: o plano de performance (como se representa), a improvisação, o feedback dessa performance, a medição (valores), quais os modelos de aproximação e a evolução durante a prática de performance (Gabrielsson 2003).

Tendo em conta toda essa generalidade dos tipos de performance e os fatores diversos que intervêm em sua concepção e realização, sugestiona-se na linha de análise da performance neste trabalho, além do olhar para estes estudos, a proposta em que a performance é capaz de experienciar de maneira “real, direta e ao vivo” o fazer musical (Rink 2002, 35).

Mesmo diante de diversas formas de interpretação dentro e fora do campo artístico, o sentido que se consolida a este tipo de observação de performance está na associação de ser uma “ocasião musical” a partir do conceito de ocasião apresentado por Herndon e Mcleod (1982) apenas no que diz respeito a como ela envolve a performance da música em um contexto. Com isso, pequenas observações da performance como modelo de expressão e comunicação sob a perspectiva de uma performance participativa também serão apresentadas.

O trabalho de Zumthor (2007) pensa a performance como um lugar de referência e de fluências e de alguma forma aproxima-se da “música imprevisada” e de sua característica de performance.

*Performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de *maneira* imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. [...] é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido (Zumthor 2007, 50).

Ao pensar na performance como uma representação da ação do fazer música, a ocasião surge como o “ponto de foco” que abrange além da performance, a percepção e a criação da música (Herndon e McLeod 1982, 24). Através do pensamento de Cohen (2002) pode-se afirmar que na existência de uma consciência da ação em criar algo durante a performance, isso acaba por gerar uma característica que o autor denomina de “evento da performance”, sendo essa valorização do instante presente da performance que faz o performer perceber que existe uma ambivalência do que foi idealizado previamente em relação à execução no tempo/espaço real.

Segundo Cohen (2002, 97), na “[...] *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão”. Esse grau de envolvimento aproxima não somente o público em sua presença física, mas em suas possíveis interferências de estímulo emocionais expressivos (palmas, gritos, etc.) ou musicais (cantando ou algo do tipo). Através dessa permissividade pode-se realizar também uma exploração mais abrangente da criação musical inserida na performance.

A forma de visualizar a performance através da ocasião nos leva igualmente à criação de um contexto musical que a envolve, visto que dessa forma pode haver uma compreensão maior das limitações e ao mesmo tempo extrair um maior poder explicativo da performance. “*The occasion may be defined as the point of focus encompassing the perception, performance or creation of music. The occasion includes what Westerners call performances, but is not restricted to formal events*” (Herndon e McLeod 1982, 28). De facto, o contexto como um ponto de referência auxilia na interpretação da ocasião da performance, porém, o cuidado em utilizá-lo está em vê-lo não só nas relações padronizadas que podem surgir (repertório, tempo marcado, disposições instrumentais, etc.), mas nos meios que alteram ou tornam a ocasião sempre variável e sem padrão.

Mesmo diante do que se denomina de ocasiões formalizadas e não formalizadas (ou menos formalizadas) da performance, existem princípios organizadores sobre a música e suas intenções, além de que “*Each of these moments when music is performed has its own validity and will teach something new about the way in which music is created, presented or conceptualized*” (Herndon e McLeod 1982, 36).

As tentativas da proposta de indeterminação da performance enunciada pelo compositor John Cage (1912-1992) em seus textos e em sua obra musical é uma das várias associações que se pode fazer como explicação pela busca por um rompimento da ocasião formalizada e a

propagação de novas formas de entendimento sobre o que é a performance, que emergiram no século XX e que conseqüentemente desencadearam uma série de outros fatores como a própria criação musical durante a performance (V. F. Da Costa 2017). Apesar deste conceito não romper com a dicotomia compositor/intérprete e conteúdo musical definido *versus* conteúdo aleatório e imprevisível, o indeterminismo de Cage vinha proporcionar um caráter aberto da obra em que o intérprete poderia criar no lugar do compositor coisas provisórias, dando um lugar de destaque ao acontecimento da performance.

A proposta cageana abrigaria uma mudança radical nos papéis estabelecidos pela tradição conservatorial entre criação e execução, uma vez que eliminaria num só golpe, digamos assim, o pressuposto da obra e da autoria. Da obra como coisa mais ou menos estável, previsível, especulável, preexistente e da autoria enquanto prerrogativa de um sujeito que busca uma determinada morfologia e que a logra obter através do recurso ao intérprete disciplinado (V. F. Da Costa 2017, 14).

Essa possibilidade de obter através da performance várias maneiras de execução e de sonoridade das obras punha no performer o poder criativo e de liberdade de performance, direcionando um destaque para o que poderia acontecer durante a performance e não apenas dependente do conteúdo da obra. Apesar de não haver ainda uma liberdade total de criação durante a performance na música ocidental no século XX, o performer mostrou a partir desses movimentos como o de John Cage a sua capacidade de assumir vários papéis, como o de criar ou experimentar algo com a obra no momento da performance. Além de apontar para um direcionamento da não individualização na criação musical não só em relação aos aspetos composicionais – do compositor como única figura a propor algo de novo – mas do envolvimento de mais performers imbuídos no mesmo processo, do público e de suas reações.

Essa autonomia progressiva foi proporcionando à performance um caráter participativo que envolve o máximo de pessoas em algum papel de desempenho (tocando, dançando, interagindo) sem avaliação abstraída da qualidade de som musical, dando importância apenas ao grau de intensidade da participação.

O desenvolvimento das novas ideias musicais a partir da II Guerra mundial, a despeito de sua grande diversidade, assumiu certas formas características: o isolamento do evento acústico individual; a extensão do material do som, a fim de incluir todo o possível âmbito de sensação audível; a validade estética absolutamente igual (não necessariamente artística, psicológica ou psicacústica) de todos os materiais possíveis sob todos os aspectos possíveis (duração ou altura, por exemplo, numa significação pelo menos

idêntica à do timbre fixo). Todos os níveis de controle de execução são possíveis, desde o determinismo total à improvisação ou à escolha ao azar, dentro de padrões abertos, cujas formas e conteúdos podem ser determinados em qualquer nível, a qualquer momento, antes ou durante a execução e em qualquer amplitude – todas as relações (incluindo-se nenhuma delas) são tornadas possíveis (Salzman 1970, 158).

O resultado deste processo se aproxima dos elementos da performance artística contemporânea em que a ação resulta na atuação, na representação e portanto nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador (Kuehn 2012).

Era presumível que este modelo contemporâneo de performance iria refletir em diversos modelos de práticas performativas de diversas áreas artísticas. Na prática da “música improvisada” não foi diferente como visto no Vídeo 4.



Vídeo 4. Momento de interação e proximidade do Duo O Xú com o público durante performance no teatro CETA em Aveiro-Portugal (2019).

Receções negativas e resistência a esta direção de performance também foram surgindo, pois, criar conteúdos aleatórios e intencionalmente não relacionados e desassociados por parte do

performer, beirava o desconhecido pelos artistas mais tradicionais, a lembrar que esta ascensão veio a ter muita influência em todas as atividades artísticas, principalmente o teatro, a dança e a música.

Mesmo diante desta gama de explicações e caminhos teóricos, a chave para compreender tanto o papel da criação quanto da performance na maneira como elas são entendidas e aplicadas na “música imprevisada” está em sua afirmação com um único elemento, ou seja, como uma fusão entre elas, dada a rejeição dos processos que as envolvem individualmente. Nettl (2005) comenta que na criação musical é necessário entender que *“All kinds of music creation everywhere, including composition, improvisation, and performance, may have important things in common, but different societies have quite different views of just what constitutes musical creation”* (Nettl 2005, 31).

Portanto, compreender essa peculiaridade e o significado que os grupos dão à criação junto à performance dentro da “música imprevisada” pode ser uma forma também de legitimá-la perante as outras práticas musicais, já que possui distinções na forma como trabalha com esses elementos.

### 1.3 Derivações e semelhanças

Davidson e Coulan (2006) referem 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 performance, até porque não foram encontradas sequer fontes de registros históricos de algo semelhante à temática desta investigação. Ainda assim, devem ser descritos alguns elementos que derivam e caracterizam o que pode ser o destaque deste modelo de performance.

A princípio, faz-se necessário delimitar o olhar para o desenvolvimento de certas práticas musicais que se destacaram tanto no contexto da música denominada erudita e do popular do século XX, como a música experimental, o *free jazz* e a música improvisada. Para uma descrição mais detalhada sobre a história das músicas descritas acima seria indicada uma leitura

adicional (Benson 2003; Bailey 1992; Dixon 2006; Lewis 2008). Ressalta-se ainda que outras práticas de performance foram analisadas e indiretamente descartadas na fase de elaboração comparativa da tese. Neste contexto foram deixadas de lado aspetos da música denominada “livre” e “espontânea”, pois não fornecem material teórico e musical suficiente para um levantamento analítico como este. Apesar disso, é indispensável relatar que os dados encontrados sobre “música espontânea” deriva de uma corrente performativa proposta 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 explora uma profunda vivência da “individualidade criativa e da interação musical em grupo”<sup>5</sup>. 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 se referem a este termo para designar suas atividades de criação performativa a partir da busca de novos timbres e estéticas. Estas adjetivações fazem parte de um leque de outras denominações encontradas em projetos musicais semelhantes. A “música exploratória” (exploratory music) e a “música livre” (free music) por exemplo são algumas delas. Essas nomeações são geralmente associadas a festivais de música, programas curriculares escolares de música e inserção de músicos aprendizes na prática musical. Todas estas correntes em sua maioria residem fora da prática *mainstream* da música, conhecidos como “segmentos alternativos” ao mercado musical hegemônico, sendo isto também o que aproxima ainda mais as possibilidades de diálogo com o que se propõe neste trabalho.

### 1.3.1 Música experimental

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.

---

<sup>5</sup> Cf. “Música Espontânea” (GANDHARVA 2013). Disponível em:



Existe por parte dos teóricos a necessidade em distinguir o experimental da experimentação, a partir do pensamento que uma experiência particular pode não ter nada do caráter experimental e o experimental pode não ter nada do caráter da experiência. O que parece é que a ideia da experimentação é algo isolado e previsto sobre possíveis resultados (imediatista e controlado) e o experimental é móvel, sem padrões fixos e não pode ser definido (liberdade).

Porém, o que fica claro é que todos esses conceitos trazem como base a mesma finalidade, o “experimentar algo”, independente do nível de profundidade que este experimentar propõe, tendo sentido também com o ter a vivência com aquilo que é experimentado.

Esse conceito ligado à música ficou conhecido como experimentalismo, e ganhou forma ao longo do século XX vinculado a um processo que se buscava o antagonismo em relação às fórmulas tradicionais e convencionais da música ocidental. O experimentalismo emerge então na década de 1950 a partir da noção de espontaneidade dentro da música feita nos EUA e Europa. Essa proposta parecia caminhar a todo o momento dentro de sua história para práticas experimentais em detrimento de segmentos, vertentes ou concepções musicais.

Assis (2015) afirma que a prática “experimental” que despontou e se afirmou desde esta época deve ser entendida como uma atitude aventureira de composição, interpretação ou prática performativa, além de que a música experimental teria a capacidade de manipular algo improvável para tornar-se o material da arte.

O termo foi sendo utilizado também como uma forma de adjetivação, em uma tentativa de apresentar o que seria uma variação de determinado segmento musical<sup>6</sup>, que nas palavras de Del Nunzio (2017) seria como uma espécie de qualificador de uma diferença de determinado gênero. 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, 15).

Essa ideia, entretanto, contrasta com a utilização do termo “música experimental” na música de concerto feita principalmente nos EUA na segunda metade do século XX. Contraste esse

---

<http://gandharvamusica.blogspot.com/2013/06/musica-espontanea.html>. Acesso em: 20 mai. 2017.

<sup>6</sup> Rock experimental, pop experimental, etc.

que só aumentou ao longo dos anos, sendo o termo sintetizado como “diversidade”, “avanço”, “indeterminação”, entre outros (Del Nunzio 2017, 18).

Ainda nos EUA desde o ano de 1965 *“the African American musicians’ collective known as the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) has played an unusually prominent role in the development of American experimental music”* (Lewis 2008, 9).

Acredita-se que a AACM exerceu forte influência sobre aspetos musicais como timbre, técnica estendida, improvisação, entre outros aspetos. Esse movimento reforçou ainda mais os discursos existentes na época para a promoção de uma música que explorava demasiadamente a criatividade. A sua aproximação com a Europa e o intercâmbio de músicos estadunidenses com músicos europeus rendeu uma proeminência das ideias de uma “música livre” (Lewis 2008).

A relação entre a atuação de músicos dos vários campos do jazz norte-americano e a dos músicos da AACM estava bastante próxima, dado lugar à categoria de “jazz experimental”. Porém, os próprios músicos reivindicavam a pertença à música experimental sem se limitar a uma “tradição estilística”, não sendo integralmente jazz. Talvez essa posição ideológica se tenha tornado peça chave para o rompimento por parte dos praticantes de jazz da época com o experimentalismo. O jazz passou então a ser entendido como uma corrente de música experimental e também como uma corrente da música improvisada, neste caso o *free jazz*.

Um dos compositores e idealizadores mais marcantes da música experimental foi John Cage (1912-1992) que, mesmo ao pensar na música experimental de concerto como uma doutrina, ressalta que *“[...] 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, 13). Isso demonstra que o interesse da ação experimental não está fundamentado 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: *“processes throw up momentary configurations which have no sooner happened than they are past: the experimental composer is interested not in the uniqueness of permanence but in the uniqueness of the moment”* (Nyman 1981, 9).

A música experimental recebe, através de John Cage, o reconhecimento de contribuir para o surgimento de escolas e movimentos considerados experimentais como: a música Minimalista; Computacional; Concreta; a *Anti-music*; *Bio-music*; *DangerMusic*, entre outras, além do desenvolvimento de práticas musicais como a improvisação. Bruce Benson (2003) afirma que *“for Cage’s emphasis on experimentation has been a significant step in calling into question the work concept. [...] it has helped open (or, rather, reopen) the door for improvisation (Benson 2003, 187).*

Além disso, o autor defende a quebra da dicotomia compositor/intérprete, assim como proposto no início desse trabalho, por acreditar que essa maneira de pensar está ligada também à música experimental:

*One important need is that of overcoming the strict dichotomy between composer and performer so that we can see them both as essential to the improvisation process of making music. Undoubtedly, such self-proclaimed rebels as Boulez or John Cage or Max Neubaums have played a part in paving the way for this way of thinking (Benson 2003, 189).*

A quebra desta dicotomia é proposta no momento em que o intérprete atua como um agente do experimental, mas não aquele experimental com elementos programados, já escritos ou designados pelo compositor, apesar das várias correntes experimentais, inclusive a da música de concerto trabalharem de maneira geral com elementos já pré-concebidos. Quando em obras como “4:33” de Cage que é novidade no primeiro momento e depois de visto e ouvido passa a ser algo comum e esperado nas performances seguintes, parece algo que se dissocia do ineditismo, diferente do que alguns autores como Assis (2015) e o próprio John Cage (1961) defendiam, pois tratam a performance experimental como não sendo uma exemplificação do que já existe.

Este processo invoca diversos questionamentos acerca da música experimental como prática performativa, pois ela trabalha em níveis muito abrangentes, assim como outras práticas, como também a exposta aqui. Portanto, a partir do momento que não se pode prever o que vai acontecer na performance, até que ponto existe um “experimental autêntico” sem a interferências de elementos pré-concebidos? Ou até quando se é experimental?

Sobre isso se obtêm respostas variadas, porém é inegável que a música experimental deixou um legado na construção de modelos performativos musicais, influenciou vertentes e segmentos da música ocidental, e segue remodelando, afirmando e dando novos significados para o fazer musical.

### 1.3.2 Free jazz

No que diz respeito ao movimento que ficou conhecido como *free jazz*, não serão contemplados fatos históricos e segmentados do jazz em geral, mas apenas relacionados ao *free jazz* e ao seu desenvolvimento. O *free jazz* ganha notoriedade em meados da década de 1960 nos EUA através de nomes como Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler, John Coltrane e Sun Ra (Dixon 2006). Para um melhor detalhamento descritivo dos argumentos apresentados aqui, alguns dos discos de free jazz dos chamados pioneiros e expoentes dessa vertente foram apreciados e pesquisados. Estes foram, respectivamente: Cecil Taylor - *Jazz Advance* (1956); Ornette Coleman - *The Shape Of Jazz To Come* (1959) (ver Figura 4) e *Free jazz: A Collective Improvisation* (1961); Albert Ayler – *Spiritual Unity* (1964); John Coltrane – *Ascension* (1965); Peter Brötzmann - *Machine Gun* (1968); Sun Ra – *Space Is The Place* (1973); Evan Parker – *The Snake Decides* (1988).



Figura 4. Dois dos primeiros e principais discos do início do free jazz.

Discos produzidos pelos artistas citados apontaram 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 interessante observar que nos EUA nos anos de 1950 havia um forte movimento dos direitos civis e de atos contra a discriminação e segregação racial, o que passou a influenciar diretamente a música que se fazia na época, principalmente o jazz (Monson 2007).

Ao usarem suas músicas para protestar contra as injustiças e desigualdades, o *free jazz* tornou-se um símbolo de liberdade. Vale ressaltar que o significativo movimento de músicos na prática do *free jazz* nos anos de 1960 foi em sua maioria representado por saxofonistas e pianistas que em grande parte eram afrodescendentes.

*The 1960s are usually associated with black Americans' development of pride in their African roots, yet even a cursory examination of African American intellectual history reveals that, throughout the twentieth century, the domestic civil rights struggle was consistently viewed as intertwined with the fate of Africa and anticolonialism more broadly* (Monson 2007, 107).

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. É inegável também que o jazz se desenvolveu musicalmente e foi ganhando cada vez mais notoriedade como um grande segmento em razão do estilo *free*. Os músicos parecem ter se desprendido do modelo de improvisação conservado pelo *jazz* da época, uma espécie de rutura em relação 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 caótico de certa maneira, a exemplo de músicas como *The Wizard*, do Albert Ayler e *Universal Concionness*, da Alice Coltrane.

Apesar das insatisfações com as limitações dentro do *bepob* 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):

*If we take the example of what is called “free jazz” 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, 135).

O que se pode notar a partir do argumento de Benson (2003) é que o *free jazz* e a forma como os músicos improvisavam é muito mais organizada do que parece, como uma espécie de montagem de “composição”, em que a própria “espontaneidade” da improvisação parece ter sido cuidadosamente pensada. O autor cita um exemplo disso:

*[...] “free” jazz is not quite without “lines.” Sam Rivers or Ornette Coleman may push the boundaries of jazz in many ways. But clearly they are not just playing “anything”. The limitations on “free”*

*improvisation are even more evident in such cases as when, on her “Piano Jazz” radio program, Marian McPartland attempts something like free improvisation. While she is clearly not following a set tune, her “free” improvisations tend to have a similar sort of form and utilize many of the same chords (which tend to follow a pattern of being more dissonant than her usual chord changes) (Benson 2003, 136).*

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).

Dixon ainda complementa que:

*As free jazz became more familiar and was absorbed into the standard repertory, however, the term avant-garde ceased to describe the genre accurately; moreover, the use of an alternative term obscured the many streams linking the free-jazz musicians of the 1980s with the pioneers Coleman, Taylor, Ayler and Coltrane. By then free jazz was firmly established not only as a completed phase of jazz history but also as a continuing and developing style with a great many avenues still open for creative exploration (Dixon 2006, 586).*

O termo “avant-garde” gerou diversas especulações e caminhos de entendimento que provavelmente não faziam referência ao mesmo fenômeno. Duas atribuições foram dadas a este termo: uma com relação à posição de frente de um exército em um campo de batalha (designação francesa), e o outro em relação a ser algo vanguardista, revolucionário ou pioneiro. Porém, o “avant-garde” descrito pela maioria dos estudiosos do jazz levam à narrativa de sua associação ao experimentalismo e à performance estadunidense na década de 1960 (Adlington 2009). A partir do início da década de 1970, o free jazz ganhou força fora dos EUA. A consequência disso foi que músicos europeus também passaram a ser praticantes e aderentes ao movimento do free jazz com destaque para músicos como Peter Brötzmann, François Tusques, Michel Portal, Tomasz Stanko, Tony Oxley.

Não há dúvida de que as primeiras gerações de improvisadores europeus desta corrente apresentam forte influência de figuras afro-americanas tradicionais do jazz. Lewis (1996, 92) traz a ideia de que nos anos de 1940 um grupo de “jovens radicais negros americanos improvisadores” direcionaram seu modo de fazer música dentro de um “fluxo” que emana principalmente da história cultural e social africana e afro-americana. Isso passou então a influenciar novos caminhos para a atividade de música transnacional e transcultural improvisada nos EUA e na Europa. Entretanto, o impacto das formas afro-americanas no trabalho de compositores europeus e euro-americanos é muitas vezes esquecida ou negada.

Com o passar dos anos esta nova geração de jazzistas europeus da década de 1960 em diante promoveu um novo estilo especificamente europeu de *free jazz* que se baseou nas inovações em forma, som, método e expressão avançadas pelos músicos dessa primeira geração do *free jazz* e outros músicos afro-americanos do início dos anos 1960 (Lewis 2008). Diferente do que se viu nos EUA nesse período, os músicos atuantes na Europa procuraram por elementos de maior liberdade do free jazz em relação ao jazz tradicional e obtiveram maior êxito, pois características como ruído, técnicas instrumentais para execução de sons incomuns, assim como fusões com outros gêneros musicais foram fortemente exploradas. Dixon (2006) complementa, afirmando que:

*New players added fresh dimensions to the style: for example, Anthony Braxton and Anthony Davis obliterated the boundaries between free jazz and contemporary European art music; the World Saxophone Quartet created a successful blend of free jazz and the swing style; and the Ganelin Trio introduced a wild theatricality, as well as elements of its native Russian musical traditions, into the genre. Musicians not directly associated with free jazz, such as Pat Metheny (who performed and recorded with Coleman in 1985–6), made use of its stylistic devices; others experimented with new hybrids, an example being the 'free funk' of James 'Blood' Ulmer (Dixon 2006, 586).*

Com a dissipação do jazz livre sobre a Europa foram surgindo “alas” mais emergente e influentes em alguns países como França, Inglaterra e Alemanha. Na Europa ocidental até ao início dos anos de 1960, o jazz e suas correntes sofreram diversas repressões. Porém, “*as the 1960s progressed, more avant-garde music and jazz was permitted in Eastern Europe; as a result of these styles' suppression, they had acquired an appealing association with freedom that remained potent even after the music had become accessible again*” (Adlington 2009, 236).

Vale ressaltar que existiram concentrações do *free jazz* em outros países na mesma época. Países como o Japão utilizaram o termo *avant-garde*, na América do Sul o termo associado foi o próprio *free jazz*, ligado a músicos como Hermeto Pascoal no Brasil (apesar de sua afirmação que a sua música é “universal”) e Gato Barbieri na Argentina (apesar do seu direcionamento e atuação no *latin jazz*).

### 1.3.3 Improvisação livre

A notoriedade da “improvisação livre” como um movimento coeso de prática musical surgiu durante o mesmo período das outras práticas citadas anteriormente (década de 1960), porém a



sua consolidação só aconteceu com o passar do tempo a partir da prática continuada e da atenção por parte de estudiosos em falar sobre práticas musicais como esta. Derek Bailey (1992) afirma que a música livremente improvisada possui uma identidade confusa por sua resistência à rotulagem, pois apresenta-se de diversas maneiras como música de “improvisação total”, “improvisação aberta” ou até “música livre”. O autor atribui isso ao que ele denomina de uma situação lógica, *“freely improvised music is an activity which encompasses too many different kinds of players, too many different attitudes to music, too many different concepts of what improvisation is, even, for it all to be subsumed under one name”* (Bailey 1992, 83).

Por estas razões é notória a sua aproximação com outras práticas musicais, bem como a fatos que historicamente comprovam o encontro da música experimental com a improvisação livre, além do jazz e do *free jazz*. Durante o século XX, lógicas diferentes foram sendo adotadas na substituição do sistema funcional tonal por materiais sonoros e articulações de outras perspectivas do som. Nos anos de 1960 o termo “música experimental” foi sendo associado a outras práticas musicais que questionavam a prática da música de concerto, e que defendiam o indeterminado, o aleatório e o desenvolvimento da improvisação livre e criações coletivas (Del Nunzio 2017).

Sob a égide das ações nas práticas musicais que as fazem incorporar e partilhar elementos associativos uns dos outros - experimental sobre a improvisação livre e vice-versa - Bailey (1992) localiza o momento em que elas convergem-se entre si *“one of the things which quickly becomes apparent in any improvising is that one spends very little time looking for 'new' things to play. The instinctive choice as well as the calculated choice is usually for tried material. improvisation is hardly ever deliberately experimental”* (Bailey 1992, 72).

Por outro lado, todo o impulso gerado também pelo *avant-garde* e o *free jazz* culminou no avanço da “música improvisada” como independente do jazz. Robert Adlington (2009) explica que *“while the ‘political thrust’ of the musical avant-garde dissolved by the mid-sixties, its aesthetic principles and techniques continued to evolve and became amalgamated into newer trends”* (Adlington 2009, 204).

Com isso, surge a expansão de técnicas instrumentais que suprem a necessidade dessa produção sonora e que aos poucos foram sendo inseridas em diversas práticas musicais. Ao mesmo tempo em que a expansão das possibilidades instrumentais foi avançando, elas foram também sendo apresentadas aos improvisadores como possibilidades criativas para a sua improvisação.



Ainda que, certamente, a confluência entre a “improvisação livre” e a criação no momento da performance depende efetivamente dos seus praticantes, grupos como o *Música Ficta* afirmam que não há uma sistematização nesse sentido, e tudo depende do que se quer experienciar.

Do nosso ponto de vista, a oportunidade de criar e usar novos sons a qualquer momento durante a performance configura um ambiente propício para a improvisação livre. Por outro lado, podemos afirmar que neste tipo de ambiente é necessário um empenho específico para lidar com os novos recursos dos instrumentos. Tocar um instrumento híbrido – um instrumento acústico com uma extensão eletrônica. Uma vez que a atividade de criação na improvisação livre é um processo emergente e generativo que depende fortemente da interação em performances coletivas, é possível afirmar que a técnica instrumental deve ser maleável e desenvolvida por meio de descobertas empíricas (R. L. M. Costa, Iazzetta, e Villavicencio 2013, 5).

As consequências a esse movimento logo surgiram, sendo atribuído ao *free jazz* o desenvolvimento da improvisação livre na Europa, pois muitos músicos que atuavam nesta 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 associados ao jazz (instrumentação, o idiomatismo, material temático e *licks*, etc.) que o *free jazz* não conseguia ou não pretendia desvincular. O autor Derek Bailey (1992) descreve que no final dos anos 1960, houve muita confusão entre improvisação livre e *free jazz* e que em menor grau, ainda existe.

*The tendency is often for the music to slide off into some more readily identifiable area, jazz or comedy or into very obvious forms. [...] Another aspect of the same problem is that the longer you play in the same situation or group - and this certainly applies to playing solo - the less appropriate it becomes to describe the music as “free” anything (Bailey 1992, 115).*

A descrição acima reforça a impressão de que a “improvisação livre” foi apenas uma ruptura e liberdade de atuação que o *free jazz* não alcançou. Embora tenham existido muitas raízes e influências sobre o movimento da música de improvisação livre, é notória a busca por essa liberdade que na verdade se assemelha a uma espontaneidade na improvisação e a um rompimento idiomático. Apesar de autores destacarem que a improvisação livre é uma prática que começa sem qualquer referência idiomática ou forma pré-estabelecida e que se fundamenta nas qualidades intrínsecas do som (R. L. M. Costa, Iazzetta, e Villavicencio 2013, 2), eles afirmam também que na prática da livre improvisação musical acontece uma relação simbiótica entre conteúdo e forma e sua dinâmica particular. Assim, práticas musicais que são

improvisadas têm em geral “um alto grau de adaptabilidade a espaços diversos; por outro lado, os músicos têm a possibilidade de dialogar com o espaço e com o ambiente, podendo incorporar as características à sua atuação” (Del Nunzio 2017, 24).

A explicação dada por Bailey (1992) deixa claro a forma como a música improvisada pode ser definida dentro de todas as características já citadas. Na verdade, o autor faz apenas uma separação pois para ele existe a música improvisada idiomática e a não idiomática.

*Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom—such as jazz, flamenco or baroque—and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity* (Bailey 1992, xi).

O autor pode estar se referindo ao não idiomático como uma intenção não idiomática, não pela ausência de idioma musical no contexto sonoro – até porque isso pode não ser possível – mas da intencionalidade da improvisação na superação de elementos fundamentalmente idiomáticos, apesar de saber que a articulação das notas, sua proposta rítmica e até mesmo a sua instrumentação podem gerar características idiomáticas.

[...] pode-se dizer que a improvisação livre ou não idiomática é uma possibilidade que se configura a partir de uma série de fatores dentre os quais a crescente dissolução ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais e o consequente cruzamento que se dá entre as diversas linguagens em determinados contextos da prática musical contemporânea (R. L. M. Costa 2013, 35).

O autor explica melhor o pensamento do não idiomático associado à livre improvisação quando dentro do contexto da música improvisada “coexistem também as possibilidades e linhas de força que emanam do uso do idiomático, do figural e do textural num contexto imprevisível que garante as desterritorializações” (R. L. M. Costa 2012, 64).

Vale ressaltar que mesmo diante de toda tentativa de justificar o uso do termo “improvisação livre”, ainda surgem situações questionáveis quanto à sua utilização. Estranhamente, o ideal da “improvisação livre” é visto muitas vezes como paradoxal e problemático.

*The ideal of “free improvisation” is paradoxical: in order for improvisation to be free in the requisite sense, it must be a self-determining act, but this requires the involution of a series of mechanisms. It is this involutive process that is the agent of the act—one that is not necessarily human. It should not be confused for the improviser’s self, which is rather the greatest obstacle to the emergence of the act. The improviser*

*must be prepared to act as an agent—in the sense in which one acts as a covert operative—on behalf of whatever mechanisms are capable of effecting the acceleration or confrontation required for releasing the act* (Brassier 2013, 1).

Em determinados casos percebe-se dois lados antagônicos de atuação para que haja o funcionamento da improvisação livre: a impulsividade individualista e o impulso desconhecido. Nas palavras de Brassier (2013) a impulsividade deve dar lugar a uma “compulsão anônima” em que o ato se torna o sujeito e não o sujeito torna-se o ato. Contudo, foi justamente isto que se tornou recorrente nessa prática: o sujeito como protagonista e não o coletivo. Diante dessa perspectiva, a associação da música improvisada ou improvisação livre a uma posição de individualização torna-se inevitável. O improvisador deve estar preparado para agir como um agente que se propõe contribuir com algo para o coletivo, contudo o que acontece muitas vezes é que o improvisador, ao agir na eleição de partes cada vez mais independente do contexto geral, tende a distanciar-se do que está acontecendo no sentido geral. Este tipo de característica passa a posicionar a improvisação livre no âmbito da individuação, e essa particularidade inerente à sua prática pode explicar diversos fatores a seu respeito. Costa (2013) atribui semelhanças em alguns aspetos.

Tanto no que diz respeito aos seus dinamismos internos – em que os músicos pensados enquanto componentes complexos deste sistema interagem, delineando um fluxo sonoro em constante transformação – quanto à sua configuração macroscópica perceptível numa dimensão espaço temporal mais ampla Costa (2013, 44).

O que se quer demonstrar com isto é que a “improvisação livre”, como um processo de individuação, gera um núcleo de individuação coletiva. “A livre improvisação coletiva pode ser pensada, portanto, enquanto uma espécie de organismo vivo problemático, uma individuação sob forma de coletivo que faz do indivíduo, um indivíduo de grupo” (R. L. M. Costa 2013, 41).

Essa individuação coletiva leva a “improvisação livre” a uma busca por superação do que é linear, hierárquico, controlado, idiomático e até previsível – excluindo qualquer conclusão aqui se de fato isso acontece – através da somatização do fazer musical individual, como uma espécie de negociação constante do próprio músico com os outros praticantes e com o que estão a fazer na performance já que propõem serem “livres” dos padrões pré-estabelecidos de um modelo musical convencional.

Por fim, dentro de um enquadramento teórico dessa temática é possível citar o trabalho de Wade Matthews (2012), que descreve a importância da improvisação livre dentro do contexto da criação musical como uma espécie de prática sonora de música criativa contemporânea. Porém, a visão acerca deste contexto ainda remete a formas padronizadas de improvisação ligadas principalmente ao *jazz*, a distanciar da característica apresentada pelo autor como uma improvisação sem um plano prévio, estrutura ou arranjo.

Comumente, estilos musicais têm um referencial geográfico ao qual são associados, assim como os idiomas musicais também estão conectados às suas lógicas específicas de técnica e estética. Mesmo sendo denominada *livre*, esta modalidade de improvisação não estaria imune a parâmetros que garantiriam alguma estruturação e que a “protegeriam” de um fazer musical caótico e sem intenção (Moreira 2019, 40).

Boa parte das características citadas nas diferentes tendências performativas, principalmente da “música improvisada”, são bem familiares à nossa proposta da “música improvisada”. De toda a maneira, assim como a improvisação livre rompeu para além do *free jazz*, a “música improvisada” rompe para além de toda a herança deixada pela música experimental e improvisada.

#### 1.4 “Música improvisada”: Quando a performance é a criação

No geral, as práticas musicais aqui apresentadas estão ligadas ao processo criativo de fazer música. Partindo do pensamento que elas são modelos de performance cuja função atribuída é a de explorar esse fazer musical, elas podem ser afirmadas então como versões do mesmo “produto”. Aspectos decisivos na elaboração dessa criação em música ou na criatividade do fazer musical é que as distingue. E um desses aspectos está justamente no posicionamento limite entre o que está sendo de fato criado, improvisado ou experimentado, sendo claro que as três dimensões estão envolvidas no mesmo processo.

A experiência performativa obtida pelos praticantes da “música improvisada” fornecem materiais importantes a esta análise comparativa. Através dos discursos é possível operar em algumas aproximações com outras práticas musicais, estas já citadas muitas vezes como adjetivações que trazem também com outros manuseios o recurso da criação e da improvisação, como forma de contribuir para o seu desenvolvimento. Como apresentado

abaixo, a “música imprevisada” fornece informações que se conectam e assemelham a uma das duas práticas ou até às duas, e essas práticas também fornecem informações que podem ser interpretadas dentro do campo da “música imprevisada” (ver Figura 5):

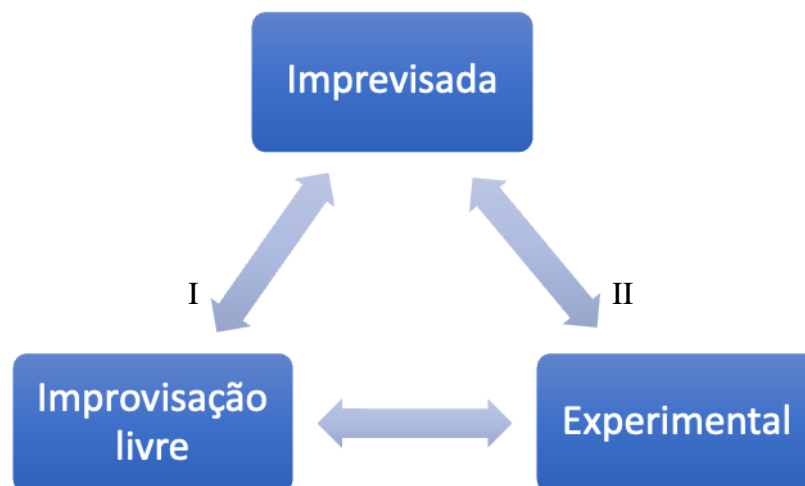


Figura 5. “Música imprevisada” e sua ligação com as outras práticas performativas.

I - A “música imprevisada” junto à improvisação livre – coloca em jogo o lado musical experiente do criador-performer em propor algo novo ou de manipular algo já exposto. II - A “música imprevisada” 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.

Por esta razão, reitera-se o motivo pelo qual a “música imprevisada” pode ser adjetivada, mas não enquadrada como uma categoria específica da música improvisada por exemplo, e sim com algumas aproximações, assim como acontece com inúmeras vertentes musicais. De acordo com Bailey (1992) *“Freely improvised music, variously called 'total improvisation', 'open improvisation', 'free music', or perhaps most often simply, 'improvised music', suffers from - and enjoys - the confused identity which its resistance to labelling indicates”* (Bailey 1992, 83).

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 como já exposto anteriormente. Bailey também afirma que *“but although they might share the same corner of the marketplace, they are fundamentally quite different to each other”* (Bailey 1992, 83).

Um outro exemplo das aproximações dessas práticas musicais está no trabalho do compositor John Cage. Notoriamente seu posicionamento com práticas constantes de experimentação revelam suas estratégias composicionais consistentes. Um exemplar disto foi a experimentação que chamou de “piano preparado” e que o levou a perceber as características de cada ocasião de performance. As autoras Campos de Almeida e Olinto (2017) destacam que a partir deste momento, John Cage passa a considerar outros elementos como a imprevisibilidade e a indeterminação na performance. “A performance se evidencia como um evento singular, no qual a repetição é entendida como a manifestação das transformações de um fenômeno que é, e sempre será, único” (K. C. de Almeida e Olinto 2017, 19). O fato é que considerar elementos distintos e aproximá-los não necessariamente os incorpora como uma característica inerente a tal prática. Isto talvez seja o ponto crucial para a comparação de uma prática com outra, pois nem sempre essa aproximação e semelhança deixa claro o seu sentido fronteiriço.

A “música imprevisada”, 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 estas outras práticas musicais e culturais. Devido ao fato de parte de suas características serem “emprestadas” das demais práticas é-lhe atribuída tantas adjetivações como livre, espontânea, experimental, entre outras. Conquanto, o surgimento de tantos adjetivos pode estar ligado ao fato de não o saber descrever e/ou às características que a performance transmite durante a sua apresentação. O impulso ou a manutenção de um material sonoro durante a “música imprevisada” pode passar uma sensação de espontaneidade ou de liberdade demasiada, gerando tais impressões em sua nomeação que a designe com atributos diversos.

Costa, Villavicencio e Iazzetta (2013) afirmam que em práticas musicais como estas é necessário desenvolver também uma intenção de escuta dos ouvintes voltada para o objeto sonoro e livre de condicionamentos idiomáticos. “A escuta descondicionada buscada pelo exercício da escuta reduzida faz com que a nossa audição se torne permeável ao que é imprevisível, desconhecido e ainda não estruturado” (R. L. M. Costa, Iazzetta, e Villavicencio 2013, 7). Esta pode ser a forma como se acentua a interação com o que está acontecendo em torno da performance, em que os membros da audiência 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”, ou de denominar esta prática performativa do que lhe pareça mais comum. Para

além disso, pode existir uma espécie de material musical compelido versus voluntário, ou seja, o paradoxo entre a busca pela liberdade na construção sonora e a atração em ao mesmo tempo não deixar de estar associado a algum tipo de base estrutural e até mesmo idiomática. De imediato, na “música imprevisada” não há esse tipo de preocupação, já que não se propõe uma vinculação a um determinado segmento musical de bases estruturais pré-estabelecidas, pois o que se tem em vista é o desconhecido na ação e na reação ao material sonoro/musical construído, fruto da abertura ao imprevisado na performance.

Um outro aspeto interessante nesta comparação, por exemplo, é que a “improvisação livre” herdada do *free jazz* estabelece de início uma base musical (harmônica, melódica, rítmica, etc.), até mesmo uma outra improvisação para que algo possa ser desenvolvido em conjunto, sendo que o resultado sonoro muitas vezes soa confuso pelas diferentes inserções estabelecidas pensadas geralmente no resultado individual sonoro e não do conjunto, a exemplo de músicas como *Machine Gun*, do Peter Brotzmann, a No. 160 (+5) + 40J do Anthony Braxton Quartet, entre outras.

A “música imprevisada” ao preocupar-se com a criação musical em tempo real não estabelece nenhuma estrutura musical base de forma intencional, utilizando apenas a diretriz “criacional” e não improvisada, podendo acontecer arbitrariamente um processo de reutilização de elementos musicais já criados a exemplo de *ostinatos*, *loop*, entre outros, e até mesmo timbres específicos, podendo desta maneira ser considerado como elementos herdados da “música improvisada”. Benson (2003) descreve esse pensamento da seguinte maneira:

*As odd as it may sound, the musician who is most prepared – not only in terms of having thought about what is to be played but even having played various possibilities – is most able to be spontaneous. It is when one already is prepared that one feels free to go beyond the confines of the prepared (with the assurance that one can always fall back on them if necessary) (Benson 2003, 141).*

Esse argumento aponta para a característica do surpreender, em que o improvisador experiente está mais exposto a esta ação. Porém, é importante pensar que a experiência pode tornar-se uma rotina dos mesmos elementos e ao mesmo tempo pode ser um gerador de espontaneidades. Contudo, tendo em vista esta situação, observa-se também que existe uma preocupação na “música experimental” em explorar situações ou até mesmo gerá-las para poderem ser testadas e utilizadas em outros acontecimentos, como uma maneira de

formalização. Essa característica, portanto, afasta-se de uma relação discursiva com o material sonoro e passa a ser algo apenas intuitivo.

Devido a estas comparações foi elaborado um quadro (ver Quadro 1) com semelhanças e dissemelhanças em categoria abertas a tratar apenas das características mais pertinentes à criação e ao manuseio do material sonoro entre as práticas performativas já descritas. Além disso, essas características não se restringe a totalidade dessas práticas, são apenas os elementos que foram fortemente percebidos como predominantes de maneira geral, podendo haver exceções que fogem e mostrem posições diferenciadas das apresentadas.

	“Imprevisada”	Experimental	Improvisada
Característica multi-idiomática	x	x	x
Aspectos musicais indefinidos	x		
Grupal	x	x	x
Ausência de ensaio	x		
Individual		x	x
Instrumentação convencional			x
Definição do tempo de apresentação		x	x
Recurso de partitura		x	x

**Quadro 1. Análise comparativa em categorias abertas das práticas musicais performativas.**

Percebe-se semelhanças entre todas as práticas musicais descritas e que elas podem também estar sujeitas a variação, além do que podem estar próximas de uma ampla gama de outras práticas musicais que não se apropriam de um segmento musical, mas fazem referência, a todo o momento, a 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.

A partir disso, surge um novo quadro analítico restritivo (ver Quadro 2) em termos da idealização e execução destas práticas musicais, onde é possível perceber que há intenções diferenciadas. Serão apresentados três tipos de características que surgem durante o



desenvolvimento da performance: a **narrativa musical** que direciona o material sonoro a ser construído (início da performance), as **circunstâncias para o acontecimento da performance** na forma como sustenta o material sonoro (desenvolvimento da performance) e o **resultado sonoro** desta performance (conclusão ou reinício).

“Música imprevisada”	Narrativa musical livre	Circunstância de performance imprevisível	Resultado imprevisível
Música experimental	Narrativa musical pronta	Circunstância de performance previsível	Resultado imprevisível
Música improvisada	Narrativas musicais distintas	Circunstância de performance previsível	Resultado imprevisível

Quadro 2. Análise comparativa das práticas musicais performativas.

Para a parte final deste capítulo, uma descrição teórica e mais detalhadas dos itens citados no quadro acima é necessária. Aqui o uso da palavra **narrativa** faz sentido a como a ação desencadeador da performance e que tipo de construção sonora promove. Do mesmo modo, o uso da palavra no singular ou no plural diz bastante a respeito da origem do material que essas práticas podem ter.

Entende-se por **circunstância de performance** tudo aquilo que cerca o progresso da performance, isto é, tudo o que a expande e gera desdobramentos, como a recorrência de elementos musicais e a busca por novos materiais que alimentam o que já está sendo construído musicalmente. Já o **resultado** confirma os níveis de profundidade que se alcançou com os dois pontos anteriores e até mesmo mostra que elementos foram efetivados em um momento de propagação da performance quando acontece.

As narrativas musicais apresentadas no caso da música improvisada estão no plural pois foi a forma encontrada de atribuir os diversos *insides* simultâneos - a partir do contexto da individuação já apresentado - com diferentes intenções que ela pode sofrer, tornando-a de certa forma caótica em alguns momentos. A circunstância previsível apontada na improvisação livre refere-se à forma como os músicos constroem e desenvolvem a sua música, logicamente através da improvisação que é um fator esperado para este tipo de performance.

No contexto da música experimental afirma-se a narrativa previsível pois está ligada a uma partitura ou a algo que foi previamente selecionado. Esta é, em certa medida, a situação

comumente encontrada na prática experimental onde o objeto foi pré-definido, sabe-se o que fazer com ele, mas não se sabe o que pode acontecer como resultado durante a sua utilização, sendo por isso que é apontada com circunstância previsível e resultado imprevisível.

Este modo de operar passa a ser distinto dentro da “música imprevisada”; com um perfil de narrativa musical livre, ela está fortemente sujeita a qualquer tipo de intervenção e de qualquer natureza, evidentemente o de natureza instrumental é o mais habitual. Da mesma forma comprova-se que as suas circunstâncias de performance estão sujeitas a mudança de direção repentina tanto da criação musical quanto de quem a propõe. Porém, esperar o inesperado pode levar frequentemente a nenhum acontecimento de imediato, sendo que o fator tempo não parece ser uma preocupação, pois foram presenciadas performances que duram de dois a vinte minutos, com esperas curtas e longas para o início de cada performance.

A partir das informações acima delineadas pode-se concluir que a imprevisibilidade é um fator pertencente a todas as práticas musicais citadas aqui e que os agentes que atuam nessas práticas podem ter compreensões totalmente distintas do momento da performance e do que podem fazer durante ela. A forma como tentam compreender o seu papel durante a performance e a forma como podem contribuir para ela acontecer ou manter-se pode ser também um fator decisivo na distinção entre elas. 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.

No capítulo seguinte uma maior atenção será dada a como acontece essa performance dentro da “música imprevisada” (contexto musical), o que pensam os seus praticantes e como ela se apresenta como um modelo de performance e fazer musical distinto dos demais aqui apresentados, na forma como manteve alguns significados herdados dessas práticas e como gerou novos significados.

## PARTE II – O ACONTECIMENTO DA PERFORMANCE

Na segunda parte desta tese, abordarei outros conceitos teóricos que fundamentam a performance da “música imprevisada”, com direcionamentos específicos para a interação do coletivo, bem como discorrerei sobre os princípios para a construção de um modelo particular de performance musical. Apresentarei uma análise dos perfis dos grupos colaboradores desta investigação, do modo como atuam em performance, das características do resultado sonoro da performance, dos diferentes discursos dos praticantes e dos membros da audiência e ainda argumentarei sobre a ausência de materiais em transcrição para partitura como ferramenta de análise.

No geral, os referenciais aqui discutidos orientam para o entendimento do acontecimento da performance, como os participantes idealizam esta música e como se comportam como criadores-*performers*, bem como o que dizem os ouvintes a respeito de todo esse entrecho. Defendo uma proposta conceitual de “desvinculação” dos paradigmas da música tradicional e de um modelo convencional de performance. Tal proposta tem em vista focar o processo criativo que busca um resultado “novo” a todo o instante, ao tentar se desvencilhar das estruturas fixas da forma, da harmonia, entre outros elementos.

Darei continuidade, na terceira parte desta tese, às descrições de performance, onde irei propor uma amostra da “música imprevisada” em formato de laboratório realizado em dois momentos e com contextos diferenciados: o primeiro, chamado “Passe”, idealizado por Eduardo (Dudu) Prudente, integrante do Membrana, ocorreu em um festival de música em novembro de 2019 (ambiente externo), com convidados e aberto à interferência do público; e o segundo, gravado em estúdio, em junho de 2020, apenas com músicos convidados para a prática performativa proposta, constitui-se como objeto de análise musical final para esta tese.

### 2.1 *O Happening*

Nos anos de 1950, surgiram movimentos artísticos de oposição às finalidades estritamente comerciais em relação às artes. Defendendo a liberdade nos diversos âmbitos da obra artística,

destaca-se, entre tais movimentos, o *happening*, termo designado por Allan Kaprow (1927-2006), para a representatividade de suas obras, ligadas às artes visuais e teatro, nas quais ele manifestava sua recusa às convenções artísticas da época, envolvendo o texto e a representação, por exemplo. Esse movimento idealizado pelo próprio Allan Kaprow teve influência direta das experimentações empreendidas por John Cage, que tinha sido estudante no Black Mountain College (Asheville, Carolina do Norte - EUA), assim como outros artistas ligados a esse movimento, como integrantes do grupo Fluxus<sup>7</sup>. Del Nunzio (2017), ao referir-se à música experimental de Cage, fora dos espaços tipicamente associados à música tradicional e de concerto junto a outras artes como a dança e as artes plásticas, afirma:

Outra modalidade que levava tais práticas a espaços (e situações) diversas eram os *happenings*, que podiam ocorrer em espaços dos mais variados, desde galerias a espaços ao ar livre. A partir do histórico (proto-) *happening* de 1952 na Black Mountain College, criado a partir da colaboração de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. [...] começaram a tomar forma diversos eventos deste tipo, especialmente entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, nos quais a participação de músicos ligados a essa cena era frequente. Isso também indica que tal produção por vezes circulava em ambientes originalmente voltados à prática de outras modalidades artísticas, muitas vezes estabelecendo criações multidisciplinares (Del Nunzio 2017, 23).

Os chamados *happenings* deram início a um tipo de forma artística, em que a relação entre o artista e o público foi se tornando o grande diferencial do movimento inaugural. Ou seja, o público tornou-se integrante na sua construção musical. Sobre o desenvolvimento desse movimento e da ligação direta com o público, enquanto parte da performance, Ribeiro (2010) afirma que:

Há como ponto central a necessidade de proporcionar mais responsabilidade ao espectador fazê-lo participar da obra de arte como parte integrante. O artista proporcionou isso por meio de instruções precisas, assim como todo o trabalho, com suas marcações, ritmos e ensaios. Praticamente tudo isso será abandonado no sentido que o *happening* ficou mais popular. De uma ação controlada e proposta pelo artista, direcionada à participação do público, o *happening* se tornaria uma ação junto ao espectador e, em sua forma mais radical, sem diferenciação entre artista e espectador, mesmo que utopicamente. O novo paradigma do *happening* possui sua coluna vertebral nas ações e no direcionamento, muitas vezes quase ideológicos, do grupo Fluxus. A este, a influência do Zen Budismo e de John Cage são essenciais para se compreender como entendiam e propunham seus *happenings* (Ribeiro 2010, 124).

---

<sup>7</sup> Este nome foi batizado pelo artista Lituano radicado nos EUA George Maciunas em que ao dar título a uma arte de vanguarda entre os anos de 1961 e 1963, acabou por caracterizar uma série de performances organizadas por ele em que trazia perspectivas e princípios diluidores da imposição na forma como se fazia arte. O seu objetivo era que arte desfizesse a distância entre artista e não-artista com princípios coletivos, sociais e anti-individualizada (Zanini 2004).

O grupo Fluxus, ou também conhecido como movimento Fluxus, foi o que podemos denominar de um dos representantes do happening. George Maciunas (1931-1978), idealizador do Fluxus, defendia uma consciência do fazer artístico em suas diversas formas de atuação (dança, teatro, música, fotografia, etc.), através da atitude de romper a barreira da criação artística “padrão”, visando a promover “arte viva”, “antiarte”. Seu manifesto (Maciunas 1963) traz uma proposta de aproximar-se das pessoas, buscando uma apreensão por parte de todos (não apenas “críticos, diletantes e profissionais”), de modo a se obter sempre diferentes resultados na criação artística, a qual é aberta ao imprevisível.

Valter Zanini (2004) comenta que esse movimento, ao “[...]assumir a posição contrária ao sistema artístico imperante, incluía os próprios meios de expressão de Fluxus (concertos, publicações etc.)” (Zanini 2004, 11). A partir dessa posição, a música experimental que estava em evidência nessa época se destacou também dentro desse movimento. Os experimentos que John Cage realizou com o som e o ruído do ambiente definem o que se pensava no fazer artístico do Fluxus, que se tornou um modelo para muitos artistas que ficariam associados ao grupo.

O Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte. Não obstante ainda hoje atraia detratores, a alternativa anticulto que o movimento revelou nos inícios da década de 1960 foi altamente contagiante, recebendo, em sua trajetória, consciente ou inconscientemente, o acatamento de múltiplos artistas espalhados pelo mundo. O debate sobre suas ideias não cessou quarenta anos depois e sequências fluxistas são admitidas na arte mais atual (Zanini 2004, 11).

Os principais objetivos do Fluxus baseavam-se no tratamento de temas triviais, sem recurso a meios comerciais, a fim de se comunicar com a sociedade de uma forma diferente das tradicionais, além de permitir que o trabalho artístico fosse acessível a todos. Segundo Bernstein (2001), com o passar do tempo houve um declínio do movimento, em razão de algumas falhas cometidas pela liderança de Maciunas, como o fracasso em demonstrações de performances. “Fluxus continued until the late 1970s; many agree it finally perished with Maciunas’s death in 1978. Despite its critique of institutionalized art, Fluxus works now appear in museum exhibitions around the world” (Bernstein 2001, 1, 426).

Esta tese tem intuito de estabelecer uma aproximação com o *happening* como suporte para descrever o que acontece no momento da performance, o que é criado ou recriado em função desse acontecimento, característica ainda mais valorizada durante o seu desenvolvimento. O

formato no qual os *happenings* se desenvolviam abriu um leque de possibilidades para a atuação artística em geral. Na música, por exemplo, especificamente nos contextos ligados à música improvisada e experimental – às quais o conceito de “música improvisada” está ligado –, tem-se, em tal formato, um alto grau de adaptabilidade em qualquer espaço, além disso, “os músicos têm a possibilidade de dialogar com o espaço e com o ambiente, podendo incorporar as características à sua atuação” (Del Nunzio 2017, 24). Portanto, é pertinente associar a prática performativa da “música improvisada” ao conceito do *happening*, tanto no que diz respeito ao caráter ideológico deste movimento, quanto nos moldes práticos, inclusive, no papel atribuído ao público, isto é, como participante ativo da manifestação artística.

A criação-performance partilhada, presente na “música improvisada” e que a aproxima do *happening*, também pode ser articulada, neste contexto, com a proposta de Small (1997;1998), relativa à criação da expressão *musiciking* (musicar). No III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, em 1997, Small afirma que “[...] si la música no es sino acción, entonces la palabra 'música' no debe ser sustantivo sino verbo. El verbo 'musicar'. No sólo para expresar la idea de actuar, tocar o cantar; ya tenemos palabras para eso; sino expresar la idea de tomar parte en una actuación musical” (Small 1997, 5).

Esse conceito estabelece a música como ação, o fazer parte da performance, em que seu significado reside no ato *continuum*, o de estar criando. A ideia é reconhecer a diversidade das formas de engajamento musical conectado ao processo interativo que se estabelece na produção e na vivência com música: “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, 9). Porém, Small não acredita que a performance seja o próprio ato de criar algo com música, o autor a observa apenas como um meio de chegar ao público, ou seja, “la actuación [performance] musical no tiene papel en el proceso creativo, siendo solamente el medio por el que tiene que pasar la obra [trabalho] musical para alcanzar a su destino, el oyente” (Small 1997, 3).

Ora, se defendo que a performance e a criação em música estão envolvidas como um único processo, o que, de fato, aproxima a concepção de Small da proposta da música improvisada? Possivelmente, essa aproximação existe no sentido de entendermos a performance como uma forma de “musicar” e, com mais profundidade, o “musicar” tenta dar significado à tal

performance para aquele lugar específico, onde a música é apenas uma parte do processo. A performance logo cria relações, em planos sonoros, entre os músicos e os participantes.

Essa relação acontece na seguinte situação: os músicos envolvidos utilizam algo como um cruzamento entre um repositório potencial (percepção musical/sonora pessoal) e o repositório atuante (agente transmissor/receptor do material musical/sonoro) no momento do “musicar” (ver Figura 6). O *performer* propõe a sua contribuição criativa a partir do que foi lançado como material a ser construído por ele e/ou por outros, e, então, vai configurando sua forma de atuação, como um criador-*performer*.



Figura 6. Modelo representativo da criação-performance partilhada diante do “musicar”.

Esses repositórios, somados, resultam na “música imprevisada”, no que diz respeito ao fazer parte, em qualquer nível de capacidade, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, fornecendo material para a performance, pois a prática performativa tem a ver com o que as pessoas fazem com a música e não somente com o resultado sonoro. Essa interação em torno de um processo torna esse acontecimento de performance participativo, e não só para os praticantes em relação ao que o público está a ver, mas ela abre espaço para o público expressar-se de diversas formas. Essa relação com o público e pessoas envolvidas na produção musical os torna mais próximos e participantes da performance.

A “música imprevisada”, ao permitir que membros da audiência participem ativamente no palco, para interferências, gera uma interação direta e constante com os criadores-*performers*. As ações participativas de um evento promovem a socialização, e o reconhecimento positivo de uma performance é julgado mais importante pelo grau e pela intensidade da participação do que por alguma avaliação abstraída da qualidade sonora ou musical dos *performers*.

No geral, o repositório potencial e atuante faz parte da criação do *happening* na “música impreviada”, ou seja, do acontecimento da performance, que é essencial ao processo criativo e torna-se fundamental por ser o único meio para que a música aconteça. Os traços similares entre esta proposta e a manifestação artística do *happening* são evidentes, contudo, para entendermos os detalhes desse processo, irei associá-lo ao que denomino de mobilidade criativa e à teoria de ator-rede (sobre a qual explanarei mais adiante), recorrendo a Sawyer (2010, 13) para uma explanação acerca de grupos criativos “We need a group level of analysis, and we need to incorporate methods and concepts from sociology, communication, and organizational behavior”.

## 2.2 A mobilidade criativa

A ideia de mobilidade surge a partir da perspectiva de deslocamento, ou seja, algo que, constantemente, está em movimento e, neste caso, tal mobilidade se revela na criatividade dentro da prática performática do fazer musical. Para além da música, é objeto de diversas áreas: mobilidade urbana, social, humana, acadêmica, entre outras.

O termo mobilidade, etimologicamente, está associado ao adjetivo latino *mobilis*, *-e*, usado para referir-se ao que é móvel, capaz de deslocar, de mudar. Utilizado por diversas áreas, sua conotação final é sempre designar algo que está em movimento. Magalhães, Aragão e Yamashita (2013), em trabalho realizado no âmbito da Teoria de Sistemas, especificamente nos campos de mobilidade urbana e acessibilidade, elencam algumas definições de mobilidade, a saber:

A ETC/CDS<sup>8</sup> (apud EEA<sup>9</sup>, 2006), por exemplo, define como mobilidade “a capacidade de grupos ou indivíduos de mudar de residência, de trabalho ou de se mover fisicamente de um lugar para outro”. O Ministério das Cidades (2004), por sua vez, coloca que a mobilidade abrange um conjunto de políticas de transporte, circulação, acessibilidade e trânsito. E, assim posta, não explica muito do conceito. Recentemente, a Lei 12.587/2012 (Brasil, 2012) definiu como mobilidade urbana como condição em que se realizam os deslocamentos de pessoas e cargas no espaço urbano (Magalhães, Aragão e Yamashita 2013, 4).

---

<sup>8</sup> European Topic Centre on Catalogue of Data Sources.

<sup>9</sup> Agência Europeia do Ambiente.



A mobilidade urbana, por exemplo, está diretamente ligada ao movimento das pessoas nas cidades. Ainda dentro dos campos de estudo supracitados, Almeida, Giacomini e Bortoluzzi (2013, 4) afirmam que ela “[...] [...] pode ser compreendida como a facilidade de deslocamento das pessoas na cidade, utilizando diferentes meios, vias e toda a infraestrutura urbana”. A acessibilidade é um termo associado a mobilidade urbana, ou seja, quando se trata de circulação e deslocamento de pessoas, já pensamos nas formas de facilitar os percursos e promover acesso.

O uso da mobilidade nos estudos de música traz referência à “música móvel”, ou seja, a forma como surgem diferentes experiências que envolvem a manipulação de fontes sonoras ou de dispositivos que reproduzem a música através do deslocamento dos indivíduos. Além disso, remete à presença de dispositivos móveis em contextos experimentais de performance, como em obras de John Cage, como parte integrante da performance ou parte de um efeito comunicativo (Gopinath e Stanyek 2014). Concomitantemente, o avanço tecnológico, a partir da segunda metade do século XX, proporcionou diferentes experiências e uma variedade de situações da mobilidade musical através dos indivíduos.

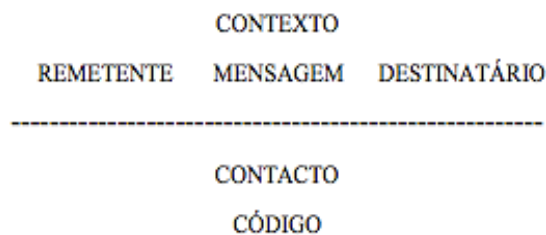
Em proximidade com essa “mobilidade musical”, busco aqui associar duas perspectivas para o que venho a chamar de mobilidade criativa: a primeira está associada à própria criatividade, nas abordagens musicais e sonoras ao ato criativo (Deliège e Wiggins 2006), e que pode ser concebida pela interação em como lidar com o “mundo sonoro”(Reybrouck 2006); e a segunda, associada à ideia de fluxo, isto é, em como os sujeitos participantes da criação-performance ativam uma espécie de comportamento em modo contínuo, para obterem o resultado musical/sonoro satisfatório. Vale ressaltar que tais perspectivas podem ser vinculadas, erroneamente, ao processo de criação compartilhada que relaciona, por sua vez, reflexões sobre parcerias artísticas e intelectuais e trata do processo criativo em sua dimensão relacional e colaborativa. Essa ideia de compartilhamento na arte está voltada ao processo produtivo, ao compartilhar como parceria na criação e este como uma nova vertente de análise da cultura, desde as primeiras décadas do último século (Scovino 2014). Porém, termos como criatividade distribuída (*Distributed creativity*), apresentado por Sawyer e DeZutter (2009), podem explicar que existem formas coletivas de criatividade compartilhada, previsíveis e imprevisíveis.

*We use the term distributed creativity to refer to situations where collaborating groups of individuals collectively generate a shared creative product. Distributed creativity ranges from relatively predictable and*

*constrained, to relatively unpredictable and unconstrained. Some groups engage in creative activities that are relatively predictable—for example, a symphony orchestra performs from a score and is guided by a conductor. In contrast, we’re specifically interested in collaborating groups that are relatively unconstrained, such that unexpected creativity could result.* (Sawyer e DeZutter 2009, 82).

Portanto, o que defendo é que há um fluxo da mobilidade criativa que surge justamente do princípio da partilha daquilo que é móvel e imprevisível (no caso as relações no momento da criação em música). Esse fluxo sempre é direcionado para algum lugar e posiciona seus atuantes em várias situações diferentes ao mesmo tempo, no estado que avança ou retorna em algum sentido sempre que é acionado.

Roman Jakobson (2010) esquematizou um modelo de fatores diretamente envolvidos na comunicação verbal dentro do campo da linguagem e suas funções. O conceito de prática performativa que apresentamos com a criação de um fluxo móvel criativo dialoga com esse modelo de Jakobson. O autor utilizou como base de seu argumento a ideia de que na comunicação há um “remetente”, que envia uma “mensagem” ao “destinatário”, e que existem fatores internos nessa comunicação. Sendo assim, a sua estrutura completa está distribuída através de seis elementos, os quais também exercem funções para a transmissão da mensagem. Dois elementos principais, o remetente e o destinatário, encabeçam esse esquema da seguinte forma (ver Figura 7).



**Figura 7. Seis fatores envolvidos na comunicação verbal (Jakobson 2010).**

Esse esquema de fatores envolvidos na comunicação verbal, e que caracterizam diferentes funções na linguagem, também pode ser aplicado, ao meu ver, ao processo envolvido na prática performativa que é objeto desta tese. Importa lembrar que existe o elemento ruído quando há uma interferência nessa comunicação.

Todo ato de comunicação verbal, O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere

(Ou "referente", em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (Jakobson 2010, 122).

Se atentarmos para as funções de emissor e recetor, veremos que elas podem ser consideradas como primárias ou principais em uma função hierárquica da comunicação. Jakobson (2010, 18) comenta que, “Às vezes, essas diferentes funções agem de maneira separada, mas normalmente aparece um feixe de funções. Tal feixe de funções não é uma simples acumulação: constitui uma hierarquia de funções e é sempre muito importante saber qual a função primária e quais as funções secundárias”.

Nos aspetos práticos da “música imprevisada”, essas funções se aplicam com o fim de promover algo para além da comunicação verbal, a saber, uma comunicação sonora e performática. Dada a hipótese de que todos os elementos passam a ter função primária, pois todos possuem o papel de emissores, suas mensagens são, portanto, o material sonoro que se pretende comunicar, dentro de um contexto muitas vezes que o próprio músico criou. Além disso, todos os emissores passam também a ser receptores e, ao mesmo tempo, responsáveis por tudo o que está a acontecer.

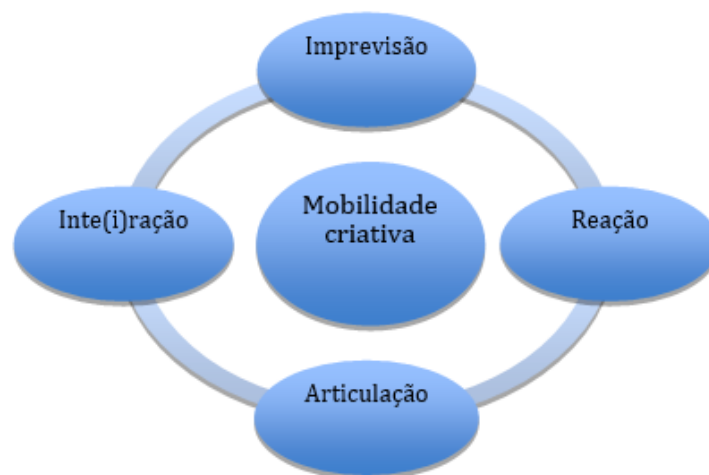
Assim como na comunicação verbal, as mensagens possuem tópicos ou temas específicos, seja em forma rítmica, melódica, entre outras características, ou apenas sonoro. Essas mensagens servem também como meio de prolongar os estímulos sonoros ou levá-los para alguma transição em busca de novos materiais. Esse pensamento, mais uma vez vem do comparativo com os esquemas de comunicação verbal propostos por (Jakobson 2010), que fornecem dados para se entender essa interlocução sonoro/musical.

Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona ("Alo, está me ouvindo?"), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada ("Está ouvindo?" ou, na dicção shakespereana, "Prestai-me ouvidos!" — e, no outro extremo do fio, "Hm- hm!") Este pendor para o CONTACTO ou, na designação de Malinowski, para a função FÁTICA, pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação (Jakobson 2010, 125).

Apesar da prática de criação-performance partilhada tomar de empréstimo os conceitos da teoria da comunicação, para o estabelecimento do seu processo criativo ela fornece provas de

que atua de maneira peculiar na construção de uma comunicação sonora/musical que está a todo momento a exercitar a troca de mensagens, a não separação das funções e a não necessidade de verificação se o remetente e o destinatário estão a usar o mesmo ou atuar em um mesmo “código”.

Ao pensar que o uso da expressão criação-performance é justificado pela ausência da dicotomia criador e performer, o que está sendo chamado aqui de “mobilidade criativa”, essa comunicação sonora/musical que passa a existir, pode ser a responsável também pelo uso hifenizado da referida expressão, pois exerce significado na ação de ambas, está entre elas e as coloca em posição fora do comum. Dentro da abordagem do acontecimento da performance e a existência de uma comunicação sonora/musical, apresento quatro elementos na prática da criação-performance que dão forma a uma “mobilidade criativa”: imprevisão, reação, articulação e inte(i)ração. Esses elementos, se comparados e adaptados com parte da teoria da comunicação verbal abordada aqui através dos conceitos de Roman Jakobson (2010), podem configurar a forma como cada um pode ser entendido no acontecimento musical. O processo onde ocorre todo esse fluxo está ilustrado na Figura 8.



**Figura 8. O fluxo da mobilidade criativa na criação-performance. Fonte: Elaboração do autor.**

O fluxo da mobilidade criativa na criação-performance compreende os seguintes elementos: a) Imprevisão – momento inicial da performance, o criador-performer possui, a partir deste instante, o papel de emissor e passa a escolher a forma como vai comunicar com o receptor; b) Reação – momento de desenvolvimento do material sonoro, o som é uma forma de mensagem ou código, considerando-se que a mensagem corresponde a um conjunto de elementos sonoros mais completos (sequência rítmica ou melódica, etc.), já o

código traduz elementos isolados, tais 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 tanto para todos os praticantes como para os receptores desse material, colocando à prova como os criadores-performers manuseiam essa comunicação a partir da mensagem ou do código escolhido por eles próprios. 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 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 (Jakobson 2010). É justamente nesse *feedback* que acontece nosso último elemento; d) inte(i)ração – presente, instantaneamente, no 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. Esta dinâmica permanece em uma espécie de modo contínuo até que uma das partes interrompa o processo.

O sentido apresentado a partir desse fluxograma pode ser expresso como uma relação entre os componentes (praticantes) e a estrutura, como uma espécie de sistema de funcionamento em que o conjunto de componentes se conecta entre si, associado com o conjunto de itens formadores da estrutura e com o ambiente. Além desses elementos, destaco mais algumas características inerentes à mobilidade criativa: a existência de funções e a falha na comunicação.

A “música imprevista” elege uma característica marcante a todos os seus participantes, o papel de propositor, uma espécie de função não intencional. Contudo, a ideia é que todo o propositor é um multifunções, isto é, ao mesmo tempo que está propondo algo estará articulando, reagindo, interagindo. Sawyer (2010) faz uso do termo *creative groups* para referir a práticas musicais de criação coletiva em um sistema coletivo de interação. Para além disso, o autor acredita que esses grupos podem ser chamados de emergentes (*Collaborative emergence*), visto que a todo o momento estão emergindo ou desenvolvendo algo, sendo que a direção que o grupo irá tomar é difícil de prever. Esses grupos resultam na criação coletiva de um determinado produto criativo compartilhado. Sawyer (2010) argumenta que:

*In group creativity, the performance must be constantly negotiated and constructed from moment to moment. Because of unpredictability, each performer may have a different 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, 10).*

Essa negociação entre os *performers* aumenta quando a dinâmica na criação musical está a fluir, a tornar todo o processo maior que qualquer indivíduo. Esse entendimento coaduna com a ponderação de Sawyer, ao afirmar: “In group creativity, the group leads each individual to perform at a higher level than he or she would have been capable of alone” (Sawyer 2010, 10). O Ciclo da mobilidade criativa precisa estar completo no âmbito grupal, precisa ter a participação de todos em algum momento, e isto acaba por fechar um ciclo colaborativo. Sawyer e DeZutter (2009) afirmam que:

*Collaborative emergence is more likely to be found as a group becomes more aligned with the following four characteristics: The activity has an unpredictable outcome, rather than as scripted, known endpoint; There is moment-to-moment contingency: each person’s action depends on the one just before; The interactional effect of any given action can be changed by the subsequent actions of other participants; And the process is collaborative, with each participant contributing equally (Sawyer e DeZutter 2009, 82).*

O que pode acontecer é que no âmbito individual este ciclo já esteja completo e em funcionamento, porém, não haja ainda a combinação das possibilidades individuais que gerem resultados no sentido grupal. É nesse sentido, também, que um músico pode provocar a quebra do ciclo, ou seja, a mensagem ou código, por possuir características específicas em cada tipo de comunicação, necessita do empenho dos interlocutores para iniciar ou manter a comunicação em algum nível, uma espécie de rito, só que em alguns casos pode haver uma falha na comunicação ou o não entendimento do que o outro está a comunicar.

Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função METALINGUÍSTICA (isto é, de glosa) "Não o estou compreendendo — que quer dizer?", pergunta quem ouve, ou, na dicção shakespereana, "Que é que dizeis?" E quem fala, antecipando semelhantes perguntas, indaga: "Entende o que quero dizer?" Imagino este diálogo exasperante: "O "sophomore" foi ao pau." "Mas que quer dizer ir ao pau?" "A mesma coisa que levar bomba." "E levar bomba?" "Levar bomba é ser reprovado no exame." "E o que é "sophomore"?", insiste o interrogador ignorante do vocabulário escolar em inglês. "Um "sophomore" é (ou quer dizer) um estudante de segundo ano." Todas essas sentenças equacionais fornecem informação apenas a respeito do código lexical do idioma; sua função é estritamente metalinguística (Jakobson 2010, 126).

Essa “falha” na comunicação pode ser considerada como um novo tipo de comunicação, que deixa o ciclo aberto a inoperar uma proposta sonora durante a performance, levando a

transições através de outro elemento sonoro ou, até mesmo, ao fim daquela proposta sonora. O músico Júlio Rêgo (harmônica), integrante do Membrana, comenta que há momentos em que a criação-performance partilhada passa por estágios assim durante as apresentações.

Eu propondo e a galera não entendendo, mas a coisa se transformou e rolou mais adiante. Outra hora eu percebi que não rolou, mas aí eu parei um pouco, e eles propuseram outra coisa e eu nem entrei na “onda” deles. Mas você vê claramente que eu sobrei na história, eu esperava que Dudu [bateria] colocasse um grave por exemplo, mas Dudu não se conectou nessa hora ou eu não me conectei com ele, não é culpa de ninguém. Entretanto, você vê logo após Dudu começa uma “história” com Pedro [percussão] aí eu entro e rola (Rêgo 2018b, entr.).

Alguns exemplos do relato como esse podem ser percebidos em alguns recortes de performance extraídos da apresentação do Membrana, em novembro de 2018, na cidade de Aracaju (Brasil) (ouvir Áudio 1).



Áudio 1. Recortes do Membrana em performance – Mobilidade Criativa

É a partir desse ponto que a imprevisibilidade entra em cena mais uma vez. O criador-*performer* enviou a mensagem, porém, não recebeu um *feedback* ou a mensagem ainda está sendo processada e, com isso, a reação daquele foi esperar. Ao perceber que há outra mensagem a chegar os envolvidos procuram inteirar-se e reagir a ela de alguma forma; nesse momento, há possibilidade de acabarem deixando de lado a mensagem inicial ou, até mesmo, tentarem se conectar a ela novamente (exemplos 0:36s; 1:41s e 3:15s do Áudio 1).

O fluxo da mobilidade criativa está sujeito a intercorrências em um mesmo momento. Alguns desses fatores estão ligados à reação e à articulação sonora coletiva, portanto, todo esse fluxo



depende certamente da conexão do criador-*performer* ao coletivo e sua capacidade de perceber todos esses elementos e os dominar.

### 2.3 A TAR (Teoria Ator-Rede)

Se observado mais a fundo, veremos que o fluxo de mobilidade criativa pode ser entendido também através da Teoria Ator-Rede (TAR), de Bruno Latour (2012), em que o ator, descrito por Latour como o “personagem” atuante no palco, observa o social como uma ação, sendo a TAR uma espécie de metodologia que mapeia e registra os atores envolvidos na construção do social. Nesse sentido, podemos afirmar que, “[...] um ator é um *ator-rede*, é em primeiro lugar para esclarecer que ele representa a principal fonte de incerteza quanto à origem da ação”(Latour 2012, 76).

Cardoso (2015) mostra que o ator social deve ser sempre coletivo e, seguindo o princípio de simetria, tal conceito se aplica a qualquer coisa que atue. Nessa direção, é inegável a contribuição de Bruno Latour na descrição dos atores-rede, que associo, neste trabalho, como criadores-*performers*, em seus papéis de atuação no *happening*. A TAR sugere, através da experiência, apresentar uma vasta descrição dos fenômenos sociais encontrados e acompanhar o que é inserido no movimento das ações.

Rede é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito. Mantem com o tópico a mão a mesma relação que uma grade de perspectiva mantém com uma pintura baseada na perspectiva tradicional, de ponto único: traçadas antes. as linhas permitem projetar objeto tridimensional numa tela plana - mas não são *aquilo* que será pintado, apenas ensinaram ao pintor dar a impressão de profundidade antes de serem apagadas. Do mesmo modo, a rede não é aquilo que está representado no texto, mas aquilo que prepara o texto para substituir os atores como mediadores (Latour 2012, 192, grifo do autor).

A TAR, que, além de Bruno Latour, tem como precursores Michel Callon e John Law, é a tradução do acrônimo *Actor-Network-Theory* (ANT). Como não por acaso, a sigla em inglês significa formiga, pois Latour, em seu texto, se compara diversas vezes a esse inseto social. Bruno Latour propõe remontar a noção de social e o seu significado primário, além de deslocar o social do âmbito disciplinar em ciências sociais.



O que entendiam por "sociedade" sofreu uma mudança não menos radical, o que se deve em grande parte a própria multiplicação dos produtos da ciência e da tecnologia. Já não se sabe ao certo se existem relações específicas o bastante para serem chamadas de "sociais" e agrupadas num domínio especial capaz de funcionar como uma "sociedade". O social parece diluído por toda a parte e por nenhuma em particular. Assim, nem ciência nem sociedade permaneceram estáveis o suficiente para cumprir a promessa de uma forte sociologia. (Latour 2012, 19).

Tentar responder a questões sobre os significados de sociedade, do social, de suas atividades, quais fatores operam e quais alterações podem sofrer está no centro da condição de ator-rede. O que Latour propõe, a partir de questões como essas, é um olhar micro, como de uma “formiga míope”, um olhar para as pequenas, internas, anônimas, entre outras interações.

A teoria do ator-rede se constitui como uma narrativa composta por atores não estigmatizados (herói, vilão etc.), pois todos são parte de um ecossistema de interações codeterminantes, e não cabe ao sociólogo das associações dirigir o espetáculo, nem cabe a ele sequer o papel de narrador onisciente dessa história. Seus atores são autônomos, desenvolvem uma peça de interações locais e apenas é possível apreender sua mensagem se forem captadas, em primeiro lugar, essas micro interações (Cardoso 2015, 93).

Ainda segundo Cardoso (2015), a TAR é como o amadurecimento da sociologia da ciência, a designar uma espécie de “sociologia das associações”, pois fundamenta-se na controvérsia e não em explicar a controvérsia sob o olhar de uma estrutura estável já conhecida, como é o caso da sociologia do social.

[...] não sendo, portanto, apenas uma teoria geral dos processos de estabilização do conhecimento científico, mas sim de todos os processos de estabilização. Muito mais universal, a TAR deve ser entendida, isto sim, como um modelo de estudo sobre os modos de desenvolvimento e estabilização dos coletivos, entendidos como redes de agentes heterogêneos (Cardoso 2015, 77).

Entretanto, o objetivo aqui não é deter-se ao conceito em geral da TAR, mas à produção do social através de “meios” como a mediação, já que o Latour faz uma separação entre dois meios de produzir o social: intermediários e mediadores.

Um intermediário, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai. Para todos os propósitos práticos, um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os mediadores, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por nenhuma, por várias ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes. Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam. Não importa quão complicado seja um

intermediário, ele deve, para todas os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade - ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar complexo e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel (Latour 2012, 65).

Portanto, seguindo a concepção de Latour, podemos inferir que o papel dos intermediários na música ou na prática performativa encontra-se, justamente, na posição de um intérprete em música, cabendo-lhe apenas o de transportar sentidos, sem que haja alterações no objeto transportado, conforme o conceito de musicar, associado ao *performer* de Small (1988). Os mediadores, por sua vez, trazem em si sempre a intenção de transformar, traduzir, distorcer e modificar os elementos que veiculam. Eles são capazes de ser imprevisíveis, “O que entra neles nunca define o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes” (Latour 2012, 65).

Como podemos ver, opostamente à ideia de intermediário, simples transmissor, o mediador é uma espécie de mecanismo de transmissão de sinais na rede que sempre altera o impulso recebido. Enquanto aquele realiza um transporte cego e imparcial de uma informação, como instrumento para objetivos despropositados (LATOUR, 1994b, p. 41), os mediadores sempre operam modificações na sua correspondência com outros actantes, são entidades que alteram o curso dos dados na rede. Enquanto o intermediário se refere a uma entidade determinística (transportadora fiel de um dado), a noção de mediador diz respeito às variações, sendo, portanto, os grandes responsáveis pelas indeterminações do coletivo (Cardoso 2015, 235).

O mediador preocupa-se em gerar algo com o coletivo e o intermediário preocupa-se em gerar algo para o coletivo. Sobre essa interação dos indivíduos em mediar o processo de criação coletiva na performance, estamos a pensar que:

*When groups of individuals work together to generate a collective creative product, the interactions among group members often become a more substantial source of creativity than the inner mental processes of any one participating individual. This becomes increasingly likely as the degree of contingency increases—as the dependency of each participant’s action on the preceding sequence of actions increases, and as it becomes increasingly difficult to predict an individual’s actions using individual factors such as personality traits or cognitive models (Sawyer e DeZutter 2009, 83).*

Como argumenta Latour (2012, 189), “a rede não designa um objeto exterior com a forma aproximada de pontos interconectados, como um telefone [...] e com isso há uma “restrição de objetividades”, o que se traduz na capacidade de cada ator para *induzir* outros atores a *fazer* coisas inesperadas . Portanto, essa inte(i)ração que passa a existir torna os criadores-*performers* mediadores no processo de construção sonora. “Um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas

observando” (Latour 2012, 189). A ideia de mediação, portanto, está relacionada em Latour, com o que afirma Cardoso (2015): “[...] um compartilhamento de responsabilidades da ação entre vários actantes, respeitando a ação de todos os actantes envolvidos na técnica em questão (ideia de composição, já que apenas a soma de todos os agentes envolvidos pode conferir sentido à mediação)” (Cardoso 2015, 216).

O que a TAR ajuda a entender é que a mediação, no processo participativo da prática musical aqui discutida, é um acontecimento individualizado, porém, isso faz com que, ao mesmo tempo, o mediador trabalhe em prol de uma construção coletiva colaborativa ao longo da cadeia de ação. Quando Latour (2012) se refere à ação dos atores sociais, em que o contágio redesenha o mapa ou a configuração social e, com isso, provam que podem influenciar o que o outro está a fazer, isso reafirma o que foi abordado no fluxo da mobilidade criativa, em que as reações, articulações e inte(i)rações dependem do acontecimento individualizado em função do coletivo.

A ação de mediar a construção sonora na “música imprevisada” corresponde, por sua vez, ao papel de manter algo sonoro/musical que já foi proposto ou inovar com algo na iniciação de um material diferente. Essas suas interferências são para a rede como uma alteração de sua forma e um engajamento sempre dinâmico em criar, agitar, deformar ou interferir.

O que acontece com os criadores-*performers* nesse papel de mediação é uma espécie de agenciamento: eles precisam estar a todo o momento a controlar as suas percepções e atentar à forma como vão traduzir isso em ações e, sobretudo, como isso vai contribuir para o coletivo. Nesse agenciamento não existem hierarquias nem em contexto coletivo ou individualizado, pois não existe uma ordem em que propõem as suas ações de reagir, articular e interagir ou a obrigatoriedade em manter-se nelas. A “imprevisão” sobre os agentes é, mais uma vez, quem transforma a construção de uma rede criativa e performativa definitiva para algo totalmente aberto. E esse acontecimento durante o processo criativo, associado à TAR, aponta para os seguintes caminhos:

[...] há pouca previsibilidade nos atores-rede, pois, dada a conexão e articulação, para uma única causa, não existe apenas um único efeito esperado e previamente calculado. A causalidade, no entanto, não perde totalmente seu sentido e não precisa ser descartada para sempre. Apesar de não existir causa linear na abertura dos agenciamentos, uma espécie de causação múltipla rizomática e não linear vai se revelando no decorrer dos agrupamentos e recrutamentos, nas novas montagens de atores-rede (Cardoso 2015, 236).

Portanto, a mediação que interessa observar nos criadores-*performers* está em sua total preocupação apenas com a ação e os efeitos dela, sem precisar instaurar um responsável ou se autodenominar como tal, uma vez que a performance é a protagonista. A não preocupação com o elemento responsável por aquela ação descarta a instauração de funções fixas e classificadas para cada envolvido, pois o que importa é apenas o modo como podem atuar.

A aplicação da abordagem da TAR ao universo de estudo aqui proposto, permite entender que um dos papéis do criador-*performer* é, em contexto geral, mediar ações dessa “mobilidade criativa” para que ela possa permanecer em fluxo. Essa relação e interação entre os indivíduos, predominantemente imprevisível nas ações, desenvolve e remodela o que estão a propor, o que justifique, talvez, a valorização e a combinação entre indivíduos tão distintos musicalmente (formação musical, área de atuação, etc.), mas que juntos estabelecem conexões com tendências especialmente marcantes para resultados coletivos.

A ênfase nas muitas conexões que a “música imprevisada” pode estabelecer expressa a autonomia de seus criadores-*performers* e o cuidado em tratar as pequenas e grandes esferas de interação. O ideal, para tanto, passa a ser como essa rede conecta os seus actantes (músicos), que, por sua vez, são influentes, uma vez que desdobram conexões e são capazes de alterar configurações (Latour 2012). Para esse entendimento, será necessário, portanto, um olhar sobre como se comportam durante a performance, como se projetam e quais elementos estabelecem para estarem a interagir a todo o instante e como isso se molda na construção de um modelo diferenciado de performance. Nesse sentido, a descrição da performance, a seguir, irá contemplar toda essa rede emergente que justifica tal prática.

Por fim, e tendo em conta a diferença existente entre os praticantes da “música imprevisada”, quer por albergarem repositórios vindos de diferentes universos da música, quer pelo modo como se comportam diante de todo esse acontecimento de performance, podemos chegar ao seguinte pensamento: esse tipo de performance promove nos criadores-*performers* o desenvolvimento de diferentes habilidades e isso parece contribuir para a prática musical em outros campos de atuação musical. Ou seja, não se pode ignorar o que os praticantes levam de herança dessa prática performativa, no modo como atuam na performance, na entrega ao imprevisível, nos experimentos, na espontaneidade, na improvisação, entre outros elementos que possam carregar consigo e levá-los adiante em suas trajetórias musicais pessoais, já que

transitam em outras práticas e registos musicais. “Qualquer interação parece superabundar em elementos que já se encontram na situação, elementos vindos de outro tempo, de outro lugar e gerados por outra mediação” (Latour 2012, 240).

Nessa observação simples, destacam-se dois polos da aquisição ou uso de novas ferramentas ou papéis performativos através da coletividade: o primeiro diz respeito à identificação com algum elemento performático com o qual o músico nunca havia tido contato; e o outro está em como os outros *performers*, dentro dessa prática performativa, podem influenciar um ao outro durante o processo, sendo isso de forma natural, através de sua característica de atuação, como uma espécie de reconhecimento no outro. Além disso, esse segundo polo tem a ver com lançar o olhar aos detalhes de cada elemento ou característica que talvez os *performers* gostariam de possuir ou que, porventura, acham interessante buscar. “Toda a ação em rede é multiação, e se traduz em uma concatenação de mediadores, co-influência, co-indução” (Cardoso 2015, 217).

Por estar envolvido em um ambiente coletivo, o *performer* está sujeito a processos que o modificam e isso pode acontecer constantemente. Ao estarem expostos a todo o tipo de mensagem na prática partilhada, isso pode levá-los a fazerem coisas diferentes do habitual ou explorarem contextos que desejavam fazer, mas nunca tiveram a oportunidade para tal. Observemos o relato de Victor Fernandes, integrante do grupo português Duo O Xú:

Eu nem usava a voz ainda, foi uma descoberta mais tarde, e eu tinha uma e qualquer um tinha uma voz para explorar. Hoje em dia lá está, não é tão corporal nosso trabalho e nem instrumental porque a voz, tá evidente que a voz é mais realista, muito mais, permite ser regida mais rapidamente, mas na altura não usava e pronto, era com instrumentos, era com objetos” (Fernandes 2017a, entr.).

Nesse testemunho acerca do O Xú, é notória a influência que o Victor Fernandes (Bitocas) naturalmente recebeu do Rui Oliveira, que usa predominantemente a voz, por também ser cantor solo em vertentes musicais como o Fado (repositório musical). O facto é que o Rui também recebeu influência do Bitocas, que, com o passar do tempo, assumiu uma postura de utilizar mais a percussão corporal, elementos rítmicos e a improvisação, entre outras características que emergem da sua performance. Dois anos depois, Oliveira comenta o seguinte: “Eu tenho evoluído muito neste campo, sou mais um gajo das canções, o Bitocas tem um percurso mais extenso na improvisação e pra mim

sempre achei interessante a improvisação dentro da estrutura das canções e tenho feito este percurso” (Oliveira 2019, entr.).

De modo similar ao duo, o Membrana também se tornou um espaço para a troca de experiências e aquisição de novos elementos musicais de performance característicos daquele grupo. Dudu Prudente, o idealizador do Membrana, ao comentar sobre todos esses anos junto ao grupo e a maneira como desconstrói sua forma de tocar e pensar, conclui que agora pode “[...] trazer toda uma bagagem de referências e vivência com os ritmos específicos da cultura popular sergipana e do nordeste brasileiro, que aprendi durante o convívio com Pedro Mendonça” (Prudente 2018a, entr.). Da mesma forma, pode-se perceber que Pedro Mendonça adquiriu habilidades em manipular equipamentos tecnológicos e utilizá-los em ligação com alguns de seus instrumentos, por convívio com os membros do Membrana que já faziam uso desse recurso.

Assim sendo, por meio da rede estabelecida entre os agentes praticantes, ocorre, inevitavelmente, uma influência de um sobre o outro, não no sentido de abandonar as suas habilidades ou características performáticas, mas no sentido de somatório daquilo que já existe com aquilo que se adquire. O que acontece é que não emolduram uma forma apenas de atuar na performance, não há espaço para permanecerem estáticos ou acomodados, a proeminência é sempre de uma ação em rede e para a rede.

A ideia proposta dessa rede, na criação-performance partilhada, é que os sujeitos criem a própria dinâmica de performance, o que os possibilita formar uma identidade coletiva em que todos conseguem desenvolver – e transitar por – funções e papéis que se estabelecem para que a performance aconteça, sendo que aprendem a navegar por esse espaço performativo em níveis de contribuição sempre em equilíbrio. O coletivo, por consequência dessa interação, torna o evento satisfatório para todos, sendo importante referir que essas interações também se podem estabelecer em níveis provisórios, transitórios ou abertos, não necessariamente as mesmas conexões acontecerão novamente ou terão os actantes os mesmos papéis. Esses dois polos fornecem pistas para determinar que, por detrás das interações, existem conectores para que tudo isso se estabeleça e que os praticantes são os interlocutores e articuladores desses elementos. O estabelecimento dessa rede da “música improvisada” não nega a existência de outras “redes” em outras práticas, porém, a que se constitui objeto deste trabalho apresenta características peculiares. Como uma forma de evitar

também uma generalização com outras práticas performativas, apresentarei detalhes desses conectores na construção do modelo performativo da “música impreviada”.

## 2.4 Grupos colaborativos: Brasil e Portugal

*“A vida é impreviável, a gente não sabe o que vai acontecer quando chegar na esquina, então a gente procura nesse caminho potencializar, extrair alguma coisa desse caminho impreviável”*  
(Prudente 2018b, entr.).

Os conceitos tratados até aqui servem para reforçar o importante elo entre o criador-*performer* e a criação-performance e, ainda, a imprevisibilidade no momento da performance, que, por sua vez, revela também o perfil da coletividade e a forma de partilhar inseridos na prática performativa aqui em questão. A performance não é um complemento ou uma alternativa. Ela é essencial como um levantamento crítico e discursivo sobre as práticas performativas existentes. Através dela inúmeros tipos de conhecimento são privilegiados ou deslocados, “a performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento, [...] ela o marca” (Zumthor 2007, 32).

Na descrição de alguns detalhes dessa prática musical, recorrerei a termos genéricos para auxiliar no seu entendimento. Por exemplo, a palavra palco representará aqui o local simbólico onde as performances acontecem e que, na maioria das vezes, pode até ser um lugar não “apropriado” para a sua realização, uma vez que não utiliza os elementos que o caracterizam como tal. Nesse sentido, a análise demanda uma ressignificação de expressões e termos, pois não abarcam uma identidade que foi estabelecida previamente, as referências se diluem, se contraem, se expandem e podem ganhar novos significados em sua utilização. Ou seja, a análise da “música impreviada” requer a desconstrução do discurso musical normativo, uma vez que a própria performance se distancia de uma padronização nos resultados.

Na busca pelas motivações e significado das ações performativas, foi necessário utilizar procedimentos próprios da pesquisa etnográfica (Barz e Cooley 2008; Silva 2011; Coutinho 2014). Dentro desse campo metodológico encontramos várias formas de desenvolver a pesquisa, sendo a principal o trabalho de campo (*fieldwork*). O uso da autoetnografia (Chang 2008; Anderson 2006) também como modalidade de investigação está ligado ao foco desta pesquisa, já que o presente trabalho consiste em uma análise sistemática da experiência pessoal

do investigador em compreender, do ponto de vista de um participante, aspectos de uma prática musical. A postura adotada nesse plano de observação foi aproximar-me, em alguns momentos, dos grupos para fazer parte da ação, já que também sou músico praticante da vertente investigada, ou seja, assumo a posição de um observador/participante familiarizado com a proposta.

A idealização desta pesquisa parte do modelo de práticas de investigação em que o papel de investigar não é apenas do investigador que propõe a pesquisa, mas de um conjunto de colaboradores. Esses colaboradores passam a ser incorporados também como investigadores, sendo esta aproximação de fundamental relevância na compreensão deste modelo performativo (Sardo 2017). A pesquisa fundamenta-se então na colaboração de dois projetos musicais: o grupo Membrana (Aracaju, Brasil) e o Duo O Xú (Aveiro, Portugal). O interesse por este tipo de prática musical resulta da proximidade com o grupo Membrana, já comentada na parte introdutória da tese, e a partir dessa motivação em entender este tipo de performance, acabou por resultar também na proximidade com Duo O Xú e sua inserção como participante da pesquisa.

Foram realizados diversos encontros de pesquisa com os dois grupos selecionados durante o período de pesquisa de campo, sem contar os encontros informais e ocasionais no primeiro ano de doutoramento, em que dialogávamos sobre a construção da proposta desta tese. Os encontros registados na pesquisa de campo foram realizados durante todo o segundo, terceiro e quarto ano do doutoramento, tendo em vista a disponibilidade dos grupos participantes e a distância geográfica.

O trabalho de campo foi dividido em dois momentos: no primeiro, foram realizados encontros agendados com muita antecipação, devido ao deslocamento entre os países, e, com isso, esses encontros com os grupos eram mais intensivos no sentido do acompanhamento em performances, entrevistas, encontros informais, entre outros formatos. Em novembro de 2018, aconteceram dois encontros com o Membrana, na cidade de Aracaju, Sergipe (Brasil), e, no final de fevereiro e início de março de 2019, dois encontros com o Duo O Xú, na cidade de Aveiro (Portugal). No segundo momento do trabalho de campo, segundo semestre de 2019, contei com o trabalho colaborativo do Duo O Xú, porém, de forma remota, uma vez que, nesse período, eu já me encontrava no Brasil.



Nesses encontros, além da recolha de material de performance, foi possível realizar entrevistas complementares para preencher questões que iam surgindo no andamento do trabalho e, assim, ter um *feedback* sobre as mudanças na orientação da minha problemática e também poder colher dados sobre as novas vivências por parte dos sujeitos envolvidos. Em fevereiro e março de 2019, aconteceram os últimos encontros presenciais com os grupos; após isso, em virtude também da pandemia COVID-19, no início de 2020, os encontros presenciais se tornaram inviáveis. Dada essa nova conjuntura, os encontros passaram a ocorrer via videoconferência com alguns dos membros, de forma individual.

Além da observação participante, as entrevistas foram um dos principais instrumentos para a recolha de dados desta investigação. Coutinho (2014, 151) comenta que “as entrevistas são uma poderosa técnica de recolha de dados porque pressupõem uma interação entre o entrevistado e o investigador, possibilitando a este último a obtenção de informação que nunca seria conseguida através de um questionário”. Tendo em vista também as experiências e vivências dos músicos, essenciais para a construção da tese, as entrevistas estabeleceram uma importante fonte de informações para assuntos específicos e desdobramentos da investigação.

Foram formulados questionários com roteiros pré-estabelecidos como uma forma de adotar entrevistas semiestruturadas ou semiabertas (DiCicco-Bloom e Crabtree 2006), de modo a evitar respostas fixas. Desse modo, tornou-se ideal propor tópicos para a inserção de novas questões e, por conseguinte, obtenção de novas informações, além de gerar uma interação que favorecesse a fluência na conversação. As entrevistas foram realizadas com todos os membros do grupo tanto individualmente quanto coletivamente.

A estrutura do roteiro de entrevistas foi baseada em quatro pilares temáticos: **1) os criadores-performers:** esse tema continha perguntas relacionadas a informações pessoais (nome, idade, formação musical, quantos anos atuando na área musical, etc.) e sobre a história do grupo, como se encontraram e por que decidiram fazer tipo de música; **2) experiências:** nessa temática, decidi contemplar a formação do seu perfil musical, referências, quais caminhos percorreram para se encontrarem na prática da “música improvisada”; **3) performance grupal:** a partir desse tema decidi aprofundar o conhecimento que precisava sobre os grupos e, portanto, sobre a música que fazem, que características musicais acreditavam ser as mais relevantes, qual a percepção sobre o que fazem, se acreditam que estão a moldar um modelo particular de performance, e quais as

semelhanças com outros tipos de práticas que adjetivam (experimental, improvisada, livre e espontânea); **4) conhecimento partilhado:** neste último tema, foram valorizadas todas as experiências do grupo e o que tinham a contribuir para esta tese na formação de um perfil sobre a “música improvisada”. Basicamente as questões relacionadas a esse pilar buscaram revelar o que pensam no momento em que estão a criar e preformar, o que destacam sobre participarem de uma prática performativa partilhada, e por que tentam se desvincular de uma estrutura musical convencional (forma, harmonia, aspetos idiomáticos, escalas pré-definidas).

Durante duas performances, uma de cada grupo, foram aplicados questionários (Coutinho 2014) com questões fechadas, e que foram administrados aos próprios membros da audiência. Cinco questões abarcavam informações gerais e pessoais, o conhecimento sobre o grupo e a música que fazem, quais as sensações durante a performance e se destacavam semelhanças com outras práticas performativas que conheciam. Esse questionário procurou identificar que tipo de percepção as pessoas têm dos grupos, como também levantar dados que serviram de análise para a construção de conhecimento sobre a “música improvisada” e que serão apresentados no final deste capítulo. A escolha dos membros da audiência, para a aplicação do questionário, ocorreu através de um convite a cerca de 10 pessoas, visando a atingir diferentes idades, gêneros, orientações sexuais etc. Dessas, apenas cinco se dispuseram a participar em cada um dos lugares, o que representa cerca de 5% a 10% da percentagem do público presente. Um facto a destacar é que, após a performance do O Xú em Portugal, os voluntários entregaram as respostas por *e-mail*.

Um ponto interessante no *feedback* desse questionário, assim como em relação aos questionários respondidos pelos músicos no início do processo de pesquisa, foi encontrar e comparar as diversas formas de descrição da performance em estudo, à qual foram atribuídas diversas definições, tais como “improvisação como matéria de composição”, “música experimental sem ensaios”, “capacidade criativa dos músicos”, etc. Tais descrições reforçam o discurso apresentado aqui acerca das conexões com outras práticas performativas, ao mesmo tempo em que se identifica um perfil particular para esta prática.

Além da recolha do material audiovisual e fotográfico, as observações e as etnografias do terreno foram feitas em locais estratégicos (palco, plateia, estacionamento, bar, etc.). Sendo assim, foi possível notar que, em certos momentos, a conexão do grupo com os membros da audiência oscilava para momentos de dispersão e outros de atenção.

Como este trabalho tem a proposta de uma construção coletiva de conhecimento e da pesquisa, impulsionei os envolvidos a discutir em conjunto comigo vários pontos da tese. Assim, surgiram vários desdobramentos e sugestões do grupo a respeito da pesquisa durante as conversas, sendo que todas as mudanças propostas foram bem aceitas. Vejamos, a seguir, uma descrição detalhada de cada grupo e seus membros.

### 2.4.1 Membrana

*“[...] o espírito do Membrana surgiu ali, naquela coisa do imprevisto [...]. É o reflexo da própria vida, a vida é imprevisível” (Prudente 2018b, entr.).*

O Membrana (ver Figura 9) é um grupo residente na cidade de Aracaju (Brasil), formado por músicos provenientes de diferentes áreas de formação e atuação na música popular brasileira<sup>10</sup>. O grupo absorve diversos elementos do folclore brasileiro, dentre os quais destaco a dança de São Gonçalo de Amarante<sup>11</sup>, o Cacumbi<sup>12</sup>, o Samba de Aboio<sup>13</sup>, a festa dos Lambe Sujos e Caboclinhos<sup>14</sup>, manifestações essas que têm o intuito de propagar o folclore. O Membrana

<sup>10</sup> Conhecida através da sigla MPB, a música popular brasileira é um grande armazenamento de vertentes musicais provenientes de todo o Brasil que se articulam dentro de um grande núcleo de prática musical. “A definição de música popular está quase sempre associada ao âmbito urbano, ou seja, o espaço sócio musical que, muitas vezes, é ligado ao povo com características musicais que a cercam e o sentido da interlocução que são, em parte, suas razões principais” (Araújo 2015, 23).

<sup>11</sup> Referente ao culto de São Gonçalo (1187-1259), santo português, difundido no Brasil por meio dos jesuítas. A dança é realizada no povoado Mussuca, situado no município sergipano de Laranjeiras, Sergipe (Brasil). “A versão contada pelos moradores mais velhos do povoado Mussuca/SE, sobre a história de São Gonçalo, é a de que se tratava de um sacerdote católico que em certa altura da carreira religiosa resolveu se direcionar para missões mais populares. Então teria se tornado marinheiro, e observando que nos cais de porto das cidades portuguesas havia sempre mulheres à espera dos marinheiros, para vender-lhes o corpo, ele teria improvisado instrumentos com bambus e madeira, e sempre no fim da tarde ia para o cais para tocar música chamando as mulheres para dançar. As músicas continham mensagens de devoção a Deus, que fizeram algumas prostitutas se converterem” (Falcão 2006, 3).

<sup>12</sup> Também conhecido, a depender da região, como Cucumbi. Em artigo sobre os Cucumbis carnavalescos do Rio de Janeiro, Brasil (2014, 275–76) explica que “[...] simploriamente como grupos carnavalescos compostos exclusivamente por homens e mulheres negros, que se vestem, cantam, dançam e narram histórias à moda africana”. Falcão (Falcão 2006, 10), utilizando o termo “Cacumbi”, define como “[...] um grupo folclórico que tem sua origem nas batalhas dos Cucumbis ou dos reis de Congo”.

<sup>13</sup> “O Samba de Aboio se iniciou em 13 de maio de 1888, com a libertação dos escravos. Manifestação passada de geração em geração, ocorre no Sábado de Aleluia e no domingo da Ressurreição, no povoado Aguada, município de Carmópolis. Participam do grupo, homens, mulheres e crianças, cerca de 35 pessoas. Homenageia princesa Isabel, que deu a liberdade aos escravos, e Santa Bárbara, Iansã” (Falcón 2010, 187).

<sup>14</sup> “São dois grupos, num folguedo, ligados numa manifestação guerreira e rítmica. O folguedo se baseia em episódio de destruição dos quilombos. Representa a rivalidade entre negros e índios brasileiros” (Falcón 2010, 60). No estado de Sergipe, a festa acontece no município de Laranjeiras, onde os Lambe Sujos pintam-se de preto (geralmente utilizam carvão e mel de cabaú), representando os negros escravizados, e tocam pandeiros, cuicas, reco-recos e tamborins, ao passo que os Caboclinhos se pintam de vermelho, representando os

possui uma disposição instrumental diversificada (bateria, percussão, gaita, flauta, instrumentos de material reciclado, etc.) e a sua formação atual é composta pelo trio de músicos (da esquerda a direita) Pedrinho Mendonça (percussão e flauta), Eduardo (Dudu) Prudente (bateria e efeitos) e Júlio Rêgo (gaita e flauta transversal).



Figura 9. Grupo Membrana. Foto: acervo do grupo.

**Pedro Jorge Mendonça (Pedrinho Mendonça):** nascido em 29 de junho de 1968, natural de Aracaju, Sergipe (Brasil). Apesar de não possuir formação musical acadêmica, estudou percussão, por um certo tempo no Conservatório de Música de Sergipe. Pedrinho Mendonça é profissional da música há mais de 30 anos, atuando como percussionista, flautista (pífano) e professor de música, principalmente em manifestações folclóricas e a música feita em Sergipe. Desenvolve, como idealizador e mestre, projetos com grupos percussivos, sendo o seu último trabalho o projeto “Burundanga percussivo”, criado em dezembro de 2006. Em 2020, Pedrinho esteve gravando o seu primeiro álbum solo, intitulado “Auêto”. Dentre as suas maiores influências musicais estão: a manifestações folclóricas brasileiras, a música eletrônica da década de 1970, o percussionista Naná Vasconcelos e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal.

**Eduardo Azevedo Prudente (Dudu Prudente):** nascido em 15 de abril de 1982, natural de Aracaju, Sergipe (Brasil). Não possui formação musical acadêmica, é um profissional da música há mais de 20 anos, atuando como instrumentista (bateria, percussão, violão e piano),

---

indígenas. Para maiores informações, consultar “Lambe Sujo e Caboclinho”, seção de “Esculturas” (Museu da

produtor musical, arranjador e técnico de gravação. Reside no Brasil em boa parte do tempo, onde possui um estúdio de gravação (Orí), mas possui moradia e trabalhos musicais na Bélgica, estando sempre em deslocamento entre esses dois países. Dentre as suas maiores influências musicais também estão o Naná Vasconcelos e o Hermeto Pascoal.

**Júlio Vasconcelos de Moraes Rêgo (Júlio Rêgo):** nascido em 04 de abril de 1968, também é natural da cidade de Aracaju, Sergipe (Brasil). Não possui formação musical acadêmica e desenvolveu os seus estudos como músico instrumentista de flauta e gaita através de aulas particulares. Apesar de trabalhar em outro segmento profissional, desenvolve, paralelamente, a sua carreira profissional de músico, tanto solo quanto acompanhando diversos artistas sergipanos; trabalha com gravação *freelancer* de produções musicais; possui um álbum solo com o tema “Chegada”, em parceria com o violonista Ricardo Vieira. Além da carreira artística como violonista, Ricardo é doutorando em composição pela UNIRIO e trabalha como produtor musical, arranjador e compositor no cenário musical sergipano desde meados da década de 1990.

O projeto, inicialmente chamado de **Membrana Instrumental**, foi criado entre os anos de 1998 e 1999, através do percussionista fundador Pedrinho Mendonça, que buscava desenvolver um projeto de formação musical com foco em percussão e ritmos característicos do estado de Sergipe (Brasil). A proposta foi desenvolver um grupo instrumental percussivo, tendo como influências maiores a música de Naná Vasconcelos e Hermeto Pascoal. A formação inicial contava com três percussionistas, mas, ao longo do tempo, a configuração foi mudando, com a inserção de um pianista e outras mudanças instrumentais. O Membrana passou a assumir uma característica cada vez mais livre na sua formação, incorporando, anos depois, o Dudu Prudente na bateria e o Júlio Rêgo na gaita, formando, assim, um núcleo que hoje abraça também músicos convidados, em *jam sessions*, apresentações e gravações. Sobre a sua formação instrumental inicial, no final dos anos de 1998, Pedrinho Mendonça relata que:

Na verdade, formamos um grupo de percussão com músicos aracajuanos, éramos colegas de classe do mesmo professor. Eu estava estudando no conservatório com o professor Wallace e a gente ensaiando peças. Eu levei o nome da membrana para o conservatório, na verdade. A gente formou o grupo e depois cada um foi saindo, e eu fiquei, daí eu expliquei “já que eu trouxe o nome eu posso levar o nome pra mim? Já que ninguém vai usar, pode?”. Vou usar Membrana com os “meninos da caixa d’água”, mesmo esquema, só que novas pessoas que não conheciam música (Mendonça 2018, entr.).

As primeiras experiências do grupo, em fazer algo não convencional, “desconstruído”, e ainda numa versão exclusivamente instrumental com percussão, foram totalmente espontâneas e na contramão do que se tinha idealizado.

Era só percussão, só que reciclado, cano, balde, tonel de lixo, a gente fazia uma catação no lixo para ter essa estética de instrumento diferente para ter outro som, sonoridade. Lembro até que um dia antes da primeira apresentação, achamos um cano de tecido enorme, que era o único instrumento da peça com nota definida, batia com o chinelo “pom pom pom”, fazia ritmo, foi o único que tinha. Como tinham vários alunos, eu peguei o menos “esperto” e coloquei no cano, certo?! Eu disse “bata só nessa pulsação!”. Aí olha como a coisa aconteceu, ele tocou em outro tempo na hora, daí quebrou todo mundo, a gente esperava em um tempo e foi outro, aí desconstruiu o que a gente achava que ia construir, a música já foi para outro canto, o tempo, aí tipo assim cada um foi tirando o som, como a gente faz hoje, só que mais percussão (Mendonça 2018, entr.).

A partir dessa nova formação, foi surgindo também uma proposta diferenciada de sonoridade, a partir do uso de objetos e instrumentos alternativos, além disso, os músicos com pouca ou nenhuma experiência. Ainda segundo Pedrinho Mendonça, a proposta de criar e buscar novas sonoridades durante a performance surgiu a partir da primeira apresentação do grupo, no ano 2000. Eduardo Prudente completa: “Mas talvez essa coisa do cano é interessante, talvez o espírito do Membrana surgiu ali, naquela coisa do imprevisto [...]. É o reflexo da própria vida, a vida é imprevisível” (Prudente 2018b, entr.). E seguindo o traçado dos encontros ao acaso, o grupo relata que a aproximação musical dos três foi acontecendo naturalmente, em convites para participações nas apresentações do Membrana.

Lembro que teve um show lá no Capitão Cook [Aracaju-SE] e era Membrana e você me convidou para fazer uma participação você [referindo-se a Pedrinho Mendonça]. Daí eu fui para o show para ver qual era. Quando eu cheguei lá os outros músicos do Membrana na época não foram, só foi Pedrinho, e ele começou o show sozinho, “eita meu irmão, esse bicho é retado mesmo!”, pegou o pandeiro aqui, “não veio ninguém vou começar o show sozinho”, e eu entrei, e show foi eu e você (Rêgo 2018b, entr.).

Com o passar do tempo, alguns músicos foram saindo do grupo e outros foram sendo incorporados, como o próprio Dudu Prudente e o Júlio Rêgo, ambos integrados em períodos diferentes e a partir da convivência e proximidade com o Pedrinho Mendonça. A aproximação de Dudu Prudente com o grupo Membrana e com Pedrinho Mendonça, por volta de 2006, provocou uma “desconstrução” da sua prática da bateria, ou seja, do modo “convencional”, fundamentado em formatos, instrumentação e técnica padronizados, passou a experimentar



uma forma “livre” de fazer música. Dudu Prudente descreve assim uma das suas primeiras experiências de participação num show a convite de Pedrinho Mendonça:

Pedrinho pediu para eu levar só a caixa da bateria e eu “como assim?”, aquilo pra mim foi uma grande ruptura, mas ali já foi um contato com essa realidade que era nova pra mim. Essa coisa assim que você não precisa está muito preso a formatos, a instrumentos, a marca, ali primeiro de tudo está você (Prudente 2018b, entr.).

O Membrana após várias mudanças de integrantes, vem mantendo a sua formação atual de trio desde 2007, e a partir dessa época, possui o que eles mesmos denominam de “braços do Membrana”, que são formações que decorrem da base do grupo, mas que integram outros músicos, apresentando também outras propostas de atuação. Uma delas é o grupo Anavantou (em atuação), com projeto gravado em disco e diversas turnês pela Europa e que integra músicos brasileiros e belgas. O grupo explora a dimensão vocal e instrumental a partir da mistura entre vertentes da música popular de suas regiões, no Brasil e na Bélgica, e a música pop (ver Vídeo 5).



Vídeo 5. Grupo Anavantou. Fonte: site do grupo.

Outro projeto de parceria envolvendo o Membrana foi o “Fred Andrade e Membrana” (ouvir Áudio 2), voltado à música instrumental brasileira, com um álbum gravado em 2018 e lançado em 2019. Fred Andrade é guitarrista e violonista natural de Pernambuco (Brasil), é mestre em criação e execução musical pela UFBA, professor do curso de música da UFS e possui diversos CD’s solo em parceria com diversos artistas da música brasileira, além de dois livros com peças autorais para violão: *A Suíte dos meios tons* (Andrade 2019), com prefácio do compositor Nelson Faria, e *Amulsas* (Andrade 2020), prefaciado pelo compositor Guinga.



Áudio 2. CD Fred Andrade e Membrana.

Devo ressaltar que tais caminhos de atuação em parceria estão fora do contexto de análise desta proposta de pesquisa ou de comparações com as performances aqui apresentadas, pois o grupo se coloca à disposição para atuar a partir da proposta do grupo parceiro, o que muitas vezes, pode descaracterizar a sua própria proposta de performance. Acerca dessa adequação necessária em casos de parceria, Dudu Prudente faz a seguinte ponderação: “Talvez falte assim, quando a gente faz outros formatos a gente colocar mais o ‘estilo Membrana’, por exemplo, a gente acompanhou as composições de Fred Andrade e fazia muito pouco o nosso. Então talvez nas próximas a gente já pense um pouco melhor” (Prudente 2018b, entr.).

Esta tese debruça-se apenas a atuação do Membrana em formação base de trio ou com convidados. Sobre essa proximidade constante com outros músicos, Dudu Prudente completa que o grupo “[...] sempre foi uma membrana, uma esponja, o entra e sai de gente, nunca teve uma formação, só que de um tempo pra cá a gente meio que fechou esse núcleo e está seguindo com ele. Sei lá, pode chegar mais ou pode sair” (Prudente 2018b, entr.). O grupo pode ser claramente identificado como esse núcleo fechado entre eles e ao mesmo tempo aberto a outros, não por coincidência, mas como um dos significados do grupo Membrana, isto é, unir estruturas adjacentes, o que talvez já seja, naturalmente, intrínseco ao grupo. Ou seja, eles aproximam músicos e grupos, experimentam combinações inusitadas, como também se aproximam aos que têm propostas semelhantes às suas. Outrossim, o Membrana parece querer demonstrar permanentemente a valorização do



sensorial, da percepção, do coletivo, do som como matéria-prima para a criação, do inesperado e de uma “atmosfera musical” peculiar, como uma necessidade para alcançar um potencial criativo desejado.

### 2.4.1.1 Observação participante

Desde as minhas primeiras atuações de pesquisa e observações do grupo Membrana no ano de 2016, eu já tinha interesse em levar adiante uma pesquisa tendo o grupo como objeto. Nosso primeiro encontro, para esse fim, ocorreu logo após meu ingresso no doutoramento, em janeiro de 2017, quando foi formalizado, por uma chamada de vídeo, o compromisso do grupo quanto à sua participação na pesquisa. Contudo, o primeiro registro de pesquisa junto ao grupo só veio a acontecer em 04 de dezembro de 2017, em uma performance na Reciclaria Casa de Artes, em Aracaju, Brasil, em um evento denominado Ensaio Secreto. Trata-se de um projeto itinerante onde acontecem várias manifestações artísticas (poesia, música, teatro, dança, etc.) colaborativas, com fins beneficentes, realizado todas as segundas-feiras (ininterruptamente), em algum local da cidade de Aracaju. A edição em que ocorreu a referida performance foi a número 105, comemorativa de aniversário de dois anos do Ensaio Secreto (ver Figura 10).

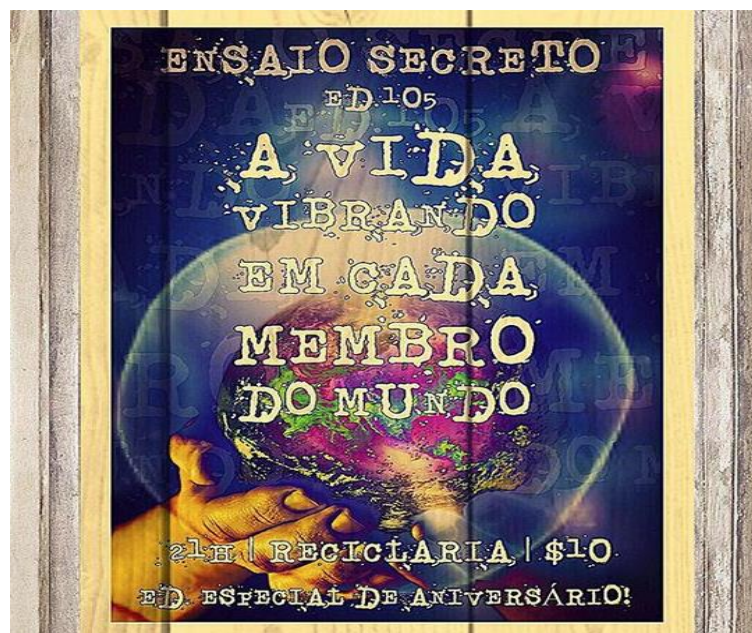


Figura 10. Cartaz do Ensaio Secreto. Fonte: Acervo pessoal.

Ao assumir o caráter de práticas de investigação partilhada (Sardo 2018) de ambos os lados (pesquisador e pesquisados), desde o primeiro contato como pesquisador do grupo, fui convidado a participar de todas as performances do Membrana. É importante ressaltar que, na mencionada apresentação, algumas interferências também ocorreram de maneira espontânea, bem como a rotatividade dos músicos do Membrana no palco. Por vezes, apenas dois ou um músico do grupo permaneciam no palco, o que é uma característica performativa do grupo (ver Vídeo 7).



**Vídeo 6. Membrana em performance com interferência de um poeta e com a ausência momentânea de um dos membros do grupo (2017).**

No final do ano de 2017, ocorreram duas apresentações do Membrana de modo diferente do que se vinha apresentando em outras performances, desta vez partilhando da criação-performance com um duo feminino de música experimental chamado “Diáspora”. Esse duo é formado pela musicista colombiana Isis Giraldo, que atualmente reside no Canadá, e pela francesa Anaïs Maviel, que atualmente reside nos EUA. O primeiro encontro ocorreu no dia 17 de dezembro de 2017, na Reciclaria Casa de Artes (Aracaju, Brasil), com performances separadas dos grupos, sendo realizada ao final uma performance em conjunto (ver Figura 11).



Figura 11. Cartaz da performance dos grupos. Fonte: acervo pessoal.

O duo Anaïs e Isis apresentou uma performance experimental com a temática do projeto em cartaz denominada “Diáspora”, cuja construção sonora foi pré-formatada em termos de timbres, introduções, *loops* e cantos. A concepção dessa performance, segundo o duo, é designada de música “coro *synth-pop*”, na qual utilizam recursos como sintetizadores e processadores de voz, assim como instrumentos de percussão. Sua música, apesar de ser previamente composta, parte sempre para o universo da improvisação e da experimentação, sendo esse o motivo do convite dirigido ao Membrana para compartilharem uma performance no palco. Sobre esse encontro, Júlio Rêgo diz que foi a primeira “[...] oportunidade de ter contato com um tipo de experiência sonora semelhante ao do Membrana. O encontro deu muito certo” (Rêgo 2018a, entr.).

Esta assertiva interação entre os grupos logo gerou o segundo encontro, realizado no dia seguinte, em um estúdio de música de um dos integrantes do Membrana (Orí Estúdio), também na cidade de Aracaju. Essa performance, sem público e reservada, proporcionou diversas formações e interações instrumentais entre os membros dos grupos. Além disso, foram registadas algumas intervenções sonoras pelo luthier Marcelo Rato (Aracaju) e por mim. A apresentação em estúdio ocorreu da seguinte maneira: todos se encontravam dentro do estúdio cercados por seus instrumentos; aos poucos, os estímulos sonoros foram surgindo e todos ficaram envolvidos, além de trocarem constantemente de instrumentos, o que fazia com que a proposta sonora se alterasse a todo o instante (ver Vídeo 7).





Vídeo 7. Performance dos grupos em estúdio (2017). Fonte: acervo pessoal.

Essa foi a primeira experiência em que o Membrana compartilhou com um grupo a sua performance. Anteriormente tinha havido apenas encontros com músicos convidados. A importância do encontro com outros músicos e grupos que apresentam construções sonoras e práticas performativas semelhantes reforça a abrangência e a receptividade da “música improvisada” na formação de “novos e momentâneos coletivos”, da mesma forma que valoriza o acontecimento da performance. Sobre encontros como esse, Dudu Prudente expõe suas impressões: “[...] com as meninas foi muito incrível! A gente se encontrou na mesma frequência, elas já faziam, a gente fez também, foi muito legal” (Prudente 2018b, entr.).

No ano de 2018, ocorreram outras duas performances, uma delas no bar Capitão Cook, na cidade de Aracaju, Brasil, e contou também com a participação do violonista Ricardo Vieira. Chama a atenção o cartaz de divulgação (ver Figura 12), em que o Membrana aparece como um elemento químico na tabela periódica, talvez por sua característica de tentar organizar e combinar diversos elementos, só que sonoros e musicais.

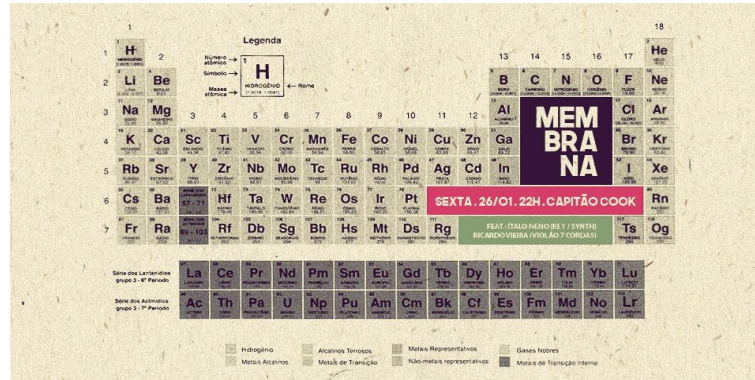


Figura 12. Cartaz de divulgação. Fonte: acervo pessoal.

Nessa apresentação, ocorreu a inserção do violão e de sintetizadores durante quase toda a performance. Assim, no lugar dos sons percussivos predominantes, passamos a ter os graves da baixaria do violão de sete cordas, o estralar agudo da movimentação melódica das cordas e dos sons sintetizados, que se adensavam aos da gaita e do andamento rítmico percussivo, que iam conferindo densidade à sonoridade. As imagens desse local não podem ser visualizadas em uma boa qualidade, dado o tipo de iluminação, cujo função era propiciar um ambiente intimista, principalmente no momento em que a performance iniciou, quando as luzes foram praticamente todas apagadas (ver Vídeo 8).



Vídeo 8. Membrana no Capitão Cook (2018).

Essa performance traduz um dos poucos momentos em que um instrumento harmônico (violão e teclado) se torna, por diversas vezes, predominante na criação sonora, o que proporcionou uma nuance diferente para o público que não estava habituado a ouvir esse tipo de inserção no Membrana. As ações instrumentais eram constantes e davam sempre

seguimento novo, tornando as seções performáticas cada vez mais longas, como se estivessem a “realimentar” o material sonoro. Essas ações dos músicos propunham soluções distintas, eventualmente simultâneas, sendo que as proposições que se mostravam mais clarificadas se sobressaíam, de modo que os demais músicos iam acompanhando, seguindo o fluxo. Ainda assim, o desenvolvimento da criação-performance foi eminentemente coletivo.

No mesmo ano de 2018, o Membrana esteve na Bélgica para uma temporada com o grupo *Anavatou* e, então, registaram algumas performances sem público, em proveito do tempo livre que tinham. O grupo faz essa espécie de laboratório como uma forma de experimentar novos equipamentos que poderiam ser inseridos em outras performances, mas principalmente como uma oportunidade de praticar este tipo de fazer musical (ver Vídeo 9).



Vídeo 9. Performance sem público na Bélgica (2018).

Nessa criação-performance, Dudu Prudente não utilizou a bateria acústica, como habitualmente, tampouco as montagens e adaptações que podem ser feitas a partir dela; dessa vez, ele optou pelos recursos que dispunham no momento: os aparatos tecnológicos (sintetizador e dispositivo de efeitos) e seus recursos percussivos. É possível perceber que o Membrana propõe, em todas as suas apresentações, constantes adaptações e combinações propositadamente, o que vem a fazer todo o sentido com o conceito de música improvisada aqui analisado. Como se pode perceber, nesse último registo, há uma predominância de sons harmônicos sintetizados, efeitos de *loop*, *delay* e melodias soltas dominando a cena da criação sonora.

Outro registo como esse, com ausência de membros de audiência, foi realizado em uma fábrica de carvão desativada, na cidade de Charleroi (Bélgica), como já visto no capítulo anterior<sup>15</sup>. Na última entrevista com o grupo, no ano de 2018, Dudu Prudente descreve assim esse momento:

Mais uma vez é a coisa do imprevisível. A gente estava programando de fazer um vídeo bem feito, conceitual, com a banda, instrumentos todos plugados e tal. Daí o menino que filma veio com a ideia da fábrica (fábrica de carvão em Charleroi na Bélgica) e a gente: “blz!”. Só que um dia antes ele falou: “olha, a fábrica não tem energia”, daí a gente: “eita e agora? O que a gente vai fazer lá?”. Daí levamos tudo acústico, tambor, berimbau, flauta, gaita, corpo e voz. E depois, pensando, [a gente viu] que foi fundamental, se a gente chegasse ali com instrumentos plugados, com energia elétrica, a gente iria subestimar o potencial daquele lugar (Prudente 2018b, entr.) (Ver Figura 13).



**Figura 13. Membrana na Fábrica de carvão desativa em Charleroi/Bélgica (2018). Foto: acervo do grupo.**

Esta descrição evidencia que, apesar dos músicos terem competências em dispositivos musicais eletrônicos e do instrumental convencional, se permitem explorar recursos diversos e fontes sonoras incomuns. Desse modo, cada músico teve que instrumentalizar algo ou explorar o instrumento acústico disponível, para nortear as suas ações criativas e performáticas.

<sup>15</sup> Vídeo 3. Performance do grupo Membrana em uma Fábrica de carvão desativa em Charleroi-Bélgica (2018) grupo explora fontes sonoras incomuns com os objetos da sala de energia da fábrica. Fonte: Acervo do grupo Membrana.



Ao retornarem da Bélgica, foram selecionados para o projeto Quinta Instrumental, em Aracaju, Brasil (há uma pequena amostra dessa performance no primeiro capítulo)<sup>16</sup>. Esse projeto seleciona grupos e artistas de música instrumental da cidade, para apresentações durante todo o ano, sendo um grupo por mês, às quintas-feiras (ver Figura 14).



Figura 14. Cartaz do projeto Quinta instrumental – Membrana.

Para essa apresentação, o grupo sentiu-se motivado a levar diversos instrumentos e objetos, alguns convencionais, mas incomuns ao grupo, como o contrabaixo elétrico; outros inusitados, como uma máquina quebrada de lavar roupa, além dos recursos eletrônicos, como pedais de efeito. Observa-se que a exploração desses recursos parte do âmbito individual, como exemplifica Júlio Rêgo: “[...] lembro que, certa vez, estávamos atrasados para um show, fui pegar Pedrinho em sua casa, ele estava acabando de fabricar um instrumento feito de cano que ele nunca havia utilizado, mas que seria utilizado no show daquela noite” (Rêgo 2018a, entr.). Porém, as possibilidades de articulações e facilitações para a inserção desse objeto ou instrumento na performance são conjuntas. O uso desses recursos motivou e ampliou as possibilidades sonoras do Membrana, como também realçou, mais uma vez, uma característica

<sup>16</sup> Vídeo 1. Performance do grupo Membrana em Aracaju-Brasil (2018) com diversas possibilidades instrumentais pelo mesmo praticante; percussão, máquina de lavar (bumbo), equipamentos eletrônicos, microfone e contrabaixo elétrico. Fonte: acervo do grupo Membrana.



marcante em relação a performances anteriores. Deve-se também considerar que esse tipo de disposição já acompanha cada membro do grupo em performances com outros grupos.

A apresentação no projeto Quinta Instrumental, em novembro de 2018, foi o último encontro registrado para esta investigação, e, no Brasil, a última performance do grupo até ao início de 2020, pois no ano de 2019 estiveram em temporada longa na Bélgica, onde Dudu Prudente permaneceu por mais tempo. Nesse intervalo, dedicaram tempo a outros projetos individuais e distintos do grupo. Outros pontos específicos da criação-performance, não exploradas até aqui, ainda serão discutidas passo a passo no contexto da construção do modelo performativo, na seção 2.6.

## 2.4.2 Duo O Xú

*“Bitocas é mais reativo, mais disruptivo, e eu sou um gajo  
que sei mais ou menos o que quero fazer”  
(Oliveira 2017a, entr.).*

O Duo Xú (ver Figura 15) é um grupo português que utiliza a voz, o corpo e recursos eletrônicos para desenvolver a sua criação sonora/musical. O grupo vem atuando desde 2015 tendo passado, anteriormente, por outras formações e propostas. É formado por Victor Fernandes (voz, percussão, sons corporais, *loop station*<sup>17</sup> etc.) e por Rui Oliveira (voz e *loop station*).

---

<sup>17</sup> A *Loop Station* é um recurso eletrônico que se propagou a partir dos anos 2000, com o advento de um pedal designado *Loop Station*; os *loops* são gravados no tempo real da performance. Essa tecnologia pode ser explorada a partir de *hardwares* ou *softwares* instalados em portáteis ou dispositivos como *tablets* ou *smartphones* (Mendes, Duarte, e Traldi 2018, 6).



Figura 15. Duo O Xú. Foto: Antonio Resende.

**Vitor Óscar Seabra David Fernandes (Bitocas Fernandes):** natural de Águeda, cidade do distrito de Aveiro-Portugal, nascido em 03 de janeiro de 1968 e é multi-instrumentista, *performer* e formador. Bitocas Fernandes é de uma família de músicos, estudou no Conservatório de Música de Aveiro e desenvolveu de forma autodidata os seus projetos e pesquisas pedagógico-musicais. O corpo e a voz são duas das suas principais ferramentas de criação musical. Além disso, constrói os próprios instrumentos e adapta objetos para as suas performances. A disposição musical criativa consolidou o Bitocas na cena das práticas experimentais e improvisadas em Portugal. Ao longo de sua carreira artística, criou jogos musicais e contextos de exploração experimental e criativa com música, voltados tanto para músicos, como para não músicos, terapeutas e educadores. Implementou seus métodos de estudos musicais por meio do projecto O Jogo Aberto/Ginásio Musical, que envolve design de jogos, de eventos performativos, workshops temáticos.<sup>18</sup> Na orientação de criação coletiva, trabalhou também com projetos em comunidades, realizando os seus próprios espetáculos e colaborando com outros. Em suas influências musicais, Bitocas destaca músicos como Hermeto Pascoal, Bobby McFerrin, John Cage, Naná Vasconcelos, Tom Zé, John Zorn e Murray Schafer. Bitocas, entretanto, explica que “[...] para ter um pensamento disruptivo com sustentabilidade não bastam as influências musicais, porque a música não vive sozinha no mundo, por isso destaco também educadores”, como João dos Santos, Edward de Bono, Huizinga, e correntes como o Taoísmo, o Dadaísmo e o Fluxus.

**Rui Pedro Gonçalves Alberto Oliveira (Rui Oliveira):** natural de Aveiro-Portugal, nascido em 19 de novembro de 1974, vive profissionalmente de música e estudou canto e guitarra por meio de formação não académica. Rui desenvolve a sua carreira como cantor solo de música tradicional portuguesa, atuando também no campo da improvisação, tendo percorrido vários países da Europa ao longo da sua carreira artística. Como cantor de canções, colaborou, em Portugal, com espetáculos ligados ao Fado, trabalhou com diferentes músicos e foi descobrindo a improvisação como forma de criação e comunicação espontânea entre músicos. No decurso de sua carreira profissional na música, gravou cinco álbuns, sendo a maioria deles em trabalho solo. As suas maiores influências são Bobby McFerrin, Louis Armstrong, Chet Baker, Hermeto Pascoal, Bitocas Fernandes e, segundo ele, todos os improvisadores com quem já fez concertos (Oliveira n.d.).

É interessante notar que foi comumente sinalizado por todos os membros dos grupos colaboradores a presença dos músicos Hermeto Pascoal e, pela maioria deles, o Naná Vasconcelos, como referência para a música que fazem. Portanto, é possível perceber o impacto que essas duas personalidades geram no fazer musical exploratório, criativo e improvisado, cultuado pelo duo, assim como pelo Membrana e tantos outros artistas.

Sobre o O Xú, o Rui Oliveira autodenomina-se idealizador do projeto, que, a princípio, tinha a proposta de improvisar a partir das canções autorais desse músico, na perspectiva da performance, uma vez que ele já desenvolvia um trabalho solo como cantor de música portuguesa. Porém, seu encontro com Bitocas o levou para outras perspectivas.

Uma vez vendo o Hermeto Pascoal em Águeda e claro pois ali à volta juntam-se as pessoas que estão dentro daquele tema porque aqui no centro de Aveiro há mais dificuldades, há muita cena do jazz, da escola, que é interessante também, mas não era bem esse campo que eu queria explorar e... entretanto houve um conversa com o Hermeto no fim e o Bitocas foi lá assim, mas não o conhecia já tinha ouvido falar dele, que é uma pessoa com trabalho feito, mas não o conhecia. E ele levantou-se e foi lá falar com o Hermeto e falou numa linguagem inventada, “orocumê#’&^\*^” (Rui imitando o Bitocas) e o Hermeto não percebeu muito bem porque ele é um bocadinho surdo ou ele não vê bem a boca, e ele “oi oi” e o Bitocas repetiu a cena “sojreoins” e ele respondeu também naquela linguagem improvisada e eu pensei “fogo” este gajo é espetacular e fui procurar o que é que ele fazia, onde é que ele andava (Oliveira 2017a, entr.).

---

<sup>18</sup> Para mais informações sobre a biografia de Bitocas Fernandes e do projecto O Jogo Aberto, consultar: “Bitocas Fernandes | Bio” (O Jogo Aberto n.d.).

Após o primeiro encontro com o Bitocas Fernandes e vendo a sua atuação criando algo sonoro ao acaso, Rui Oliveira aproximou-se mais ainda desse músico: “[...] aquela descontração toda que é lidar com o imprevisto, com a improvisação, está tudo dentro da cena dele. Fui então participar de um trabalho com jogos musicais [ginásio musical] feito pelo Bitocas e pronto” (Oliveira 2017a, entr.). O ginásio musical (ver Figura 16) foi idealizado pelo Bitocas no final dos anos de 1990, como uma forma de disseminar a abordagem prática de ensino e de desenvolvimento de jogos musicais na aprendizagem em música. Consequentemente, surgiu o duo.



**Figura 16. Jogos musicais. Fonte: Bitocas Fernandes.**

Com a proximidade que se gerou entre Rui Oliveira e Bitoca Fernandes, os dois resolveram criar, em 2015, um grupo chamado Improvisório (ver Vídeo 10). Inicialmente, o objetivo do grupo era apenas explorar a improvisação baseada em estruturas de canções populares, reconhecidas pelos participantes; a improvisação era realizada sem uso de palavras, e sim só com o corpo. Tratava-se de “[...] libertar as músicas tradicionais daquele hábito que havia de ter que ser assim e não sei o quê. E nós pusemos a improvisar as músicas, às vezes partíamos do tema original, outras vezes começávamos a improvisar livremente até encontrar o tema” (Fernandes 2017a, entr.).



**Vídeo 10. Grupo Improvisório. Fonte: Youtube. Foto: André Brandão.**

O projeto em formato de duo é resultante da redução desse grupo: “Logisticamente é difícil coordenar quatro, cinco pessoas, então a gente foi reduzindo e ficou só eu e o Bitocas. Demos um nome diferente que é o Xú e alargamos também um bocadinho o conceito” (Oliveira 2017a, entr.). Foi então que surgiu a proposta do nome Duo O Xú, cujos instrumentos utilizados são a voz e o corpo, com recursos de pedais e efeitos sonoros digitais. Inicialmente baseado na idealização de uma prática performativa improvisada, experimental e espontânea, o duo foi se distanciando dessas práticas e criando as suas próprias especificidades performativas, sem qualquer necessidade de classificação. O que ocorreu então foi uma aproximação com a criação em tempo real da performance, e sobre isso Bitocas Fernandes destaca:

Acho tem a ver com a minha personalidade. Sempre tendi para desmontar as coisas, ver como funcionam e reinventar outras formas de fazer. Por outro lado, adoro a espontaneidade e a liberdade em cada momento. Acho que ao longo da vida fui ganhando argumento para defender a forma como fazemos as coisas em criança. Em criança é normal explorar brincando, depois vem os estudos mais sérios, mas não podemos nunca deixar ativa e em evolução a criança dentro de nós, exploradora e criativa (Fernandes 2017a, entr.).

As primeiras atuações públicas do Duo foram realizadas nas datas de 21 de maio, 09 de setembro, 12 de novembro, 04 e 16 de dezembro de 2016. O grupo refere que foi necessário explicar à audiência os propósitos e as características da performance. No entanto, aos poucos, foram prescindindo das explicações, com a intenção de permitir que as pessoas sentissem e identificassem as suas próprias percepções. A partir do que o Duo designa por “tipologia do

espetáculo”, recursos diversos foram utilizados, tais como plástico, papel, metal, etc., e até mesmo a ausência de equipamentos sonoros, apenas o corpo, para a emissão do som.

A tipologia do espetáculo que surgia também nos abrigou a pensar em outras coisas, como, por exemplo, não usar a *loop station* como foi no Centro Cultural, em que tivemos que fazer mesmo improvisação sem *loop station*, sem estrutura, sem nada e que foi muito divertido e, portanto, foi mais interativo até com as pessoas entre nós. Ganhamos muito mais liberdade porque não tínhamos uma mesa, portanto, estávamos acolá, às vezes juntinhos, afastados e ir à frente e pegar não sei o quê. Portanto, muito mais nesse sentido, mais rock, não o estilo musical, mas a atitude. E depois outra que tivemos também foi uma experiência numa exposição de magia que tinha uma pessoa lá que não se calou ... e depois sempre a meter-se connosco enquanto a gente improvisava. Portanto, a gente teve que reagir a ele ... portanto há situações que nos trazem os conceitos e depois a gente fica a falar “é pá, mas quando isso acontece como é que a gente pode fazer? O que é que podemos fazer? O que é interessante o que não é interessante?” (Fernandes 2017a, entr.).

Com isso, o Duo O Xú passou a buscar em suas apresentações a liberdade performativa que permite explorar rapidamente algo. O uso do corpo como instrumento, por exemplo, foi um dos caminhos que o duo escolheu. Passou também a explorar o contexto criativo, imaginário e espontâneo dos ambientes onde apresentam as suas performances, e isso requereu uma disposição para acolher interferências e a participação do público – como será possível perceber nas performances apresentadas neste capítulo.

Assim como acontece com o Membrana em relação à sua inclusão em projetos diversos, o Duo O Xú está também inserido num coletivo chamado “O mistério das vozes vulgares” (ver Figura 17). Bitocas Fernandes relata que, ao brincar de improvisar com as palavras e de ter como referência um disco chamado “o mistério das vozes búlgaras”, resolveu criar um coletivo que, além de uma formação maior, explora outros contextos da improvisação.

Criei um coletivo com esse nome, porque éramos quatro e nesse projeto já passaram músicos e não só o pessoal sem experiência musical, mas que também tinham uma forma peculiar de explorar a voz, que é brincalhão, e então esse projeto acontecia pontualmente só quando tinha coisas que era interessante utilizar. Portanto, nunca foi um grupo para fazer carreira. E então esse projeto “o mistério das vozes búlgaras”, que ainda agora recentemente, há coisa de um mês, um mês e meio fizemos uma instalação, eu criei umas peças com os meus jogos com botões e tal, criei umas peças para pôr em uma exposição autônoma e tal. Fomos nós do coletivo para fazer a improvisação, eu fui também, e assim convidei-o para esse projeto também porque queria convidar, com jogos de improvisação com o lado mais performativo dos meus jogos e pronto (Fernandes 2017a, entr.).



Figura 17. Coletivo “o mistério das vozes vulgares”. Foto: Bitocas Fernandes.

O duo parece procurar, a todo o instante, estar envolvido em algum meio que fomenta e que pratica música experimental e improvisada. Como espaços para tais práticas, cita festivais, como o Música Improvisada de Atougua da Baleia (MIA), o Festival dos Criadores de Artes, o próprio ginásio musical, além dos encontros sem público, com a finalidade de praticar o fazer criativo. Contudo, existe uma preocupação na performance em atrair a atenção do público de forma a que as pessoas possam gostar, entender e reagir à performance. Para isso, Bitocas Fernandes diz que o que fazem é “[...] tentar fazer música inteligível, ou seja, para o mundo dos mortais que não têm experiência em ouvir música que é mais experimental e tal, que ouvisse aquilo como ouve um concerto de música preparada” (Fernandes 2017a, entr.).

Em síntese, o Duo O Xú busca a espontaneidade e maneiras de reagir a ela, evitando, por exemplo, qualquer explicação prévia sobre a sua performance: “Nós fugimos dessa segurança para encontrar a espontaneidade que também tem algo muito forte e de identificação quando as pessoas assistem ao espetáculo em que sentem que é espontâneo” (Fernandes 2017a, entr.).

#### 2.4.2.1 Observação participante

Ao comentar com alguns professores e colegas sobre a proposta desta tese, fui indicado a procurar o Rui Oliveira, descrito como um cantor conhecido na cidade de Aveiro. Algumas pessoas já tinham ouvido falar da proposta do duo, principalmente pelas



contribuições e participações do seu parceiro Bitocas Fernandes em eventos voltados à improvisação e à música experimental. Foi quando, em um primeiro encontro informal com o Rui Oliveira, no café do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), na Universidade de Aveiro, em abril de 2017, nos apercebemos de que havia proximidade entre as práticas e os objetivos de ambos os grupos: o Membrana e o Duo O Xú. Dias depois, ao conversar com o outro integrante do duo, o Bitocas Fernandes, definimos a participação do O Xú nesta investigação.

O primeiro encontro com o duo ocorreu no dia 5 de julho de 2017. Encontramo-nos no estúdio de música do Rui, na cidade de Aveiro, em uma zona próxima à universidade. Além da aplicação do questionário para os membros dos grupos envolvidos, realizei alguns registos dos materiais que costumam utilizar nas performances, inclusive de uma performance curta que fizeram (ver Vídeo 11) e de momentos de conversas.



**Vídeo 11. Primeiro encontro com o Duo em Aveiro-Portugal (2017).**

Nesse primeiro encontro, propusemos e programamos uma performance com a presença de um público qualquer (local de livre escolha), para que pudéssemos ter material de pesquisa daquele período – pois não havia nada marcado de apresentação do duo, até então. O evento ocorreu no dia 11 de agosto de 2017, em uma esplanada da praia da Costa Nova (ver Figura 18), na Gafanha do Nazaré (Ílhavo, Portugal), lugar de grande



movimento de banhistas e demais frequentadores. Um trecho dessa performance se encontra no capítulo anterior<sup>19</sup>.



Figura 18. Duo O Xú em performance na Praia da Costa em Aveiro-Portugal (2017).

O segundo encontro proporcionou a coleta de materiais diversos; em determinados momentos, por exemplo, é possível perceber pessoas realizando algum tipo de interferência na performance. De fato, em todas as performances do duo, foi perceptível a curiosidade das pessoas em tentar fazer algo com o som, levadas pelo que ouviam ou idealizavam, e isso fazia com que o duo interagisse com o público a todo instante.

De facto, o duo conseguia prender a atenção das pessoas que o observava, a maioria tentava perceber o que se passava; outras poucas pareciam não se importar com o que acontecia. Em alguns momentos, tal qual na performance com o Membrana, foram feitas algumas interferências por mim, todas elas por meio de um instrumento de sopro (melódica), estando também o palco sempre “disponível” para interações. Pouco tempo antes desses encontros de investigação, o duo havia feito outras três performances em 2017, em Portugal: a primeira, no dia 18 de março, no Centro de Congressos de Aveiro, cujo evento se intitulou Gala solidária pela Inclusão "Deixa cair o D"; a segunda, no dia 25 de março, na cidade de Mealhada, distrito de Aveiro; e a terceira, no dia 08 de abril, na exposição de máscaras no Museu do Brincar, na

---

<sup>19</sup> Vídeo 2. Performance O Xú, Praia da Costa, Aveiro-Portugal (2017) com diversas possibilidades eletrônicas e corporais, além do palito de madeira utilizado junto a criação após o praticante ter consumido o “gelado de pauzinho”. Fonte: Acervo de pesquisa.

cidade de Vagos (ver Figura 19). A primeira e a terceira dessas apresentações não contaram com os recursos eletrônicos, e sim apenas a voz e o corpo.



Figura 19. Duo em performance no Museu do Brincar (2017). Foto: Bitocas Fernandes.

Diante disso, a predominância no uso do corpo e da voz de uma maneira geral, assim como o não uso de determinados equipamentos ou recursos, a exemplo, da *loop station*, como mostra o relato a seguir, colocam o duo em uma posição diferente e desprendida do habitual.

A tipologia do espetáculo que surgia também nos abrigou a pensar em outras coisas, como por exemplo não usar a *loop station* [...], sem estrutura, sem nada e que foi muito divertido e, portanto, foi mais interativo até com as pessoas entre nós. Ganhamos muito mais liberdade porque não tínhamos uma mesa, portanto estávamos acolá, às vezes juntinhos, afastados e ir à frente e pegar não sei o quê. Portanto, muito mais nesse sentido, mais rock, não o estilo musical, mas a atitude (Fernandes 2017a, entr.).

O resultado sonoro dessa apresentação vem a ressaltar como a criação-performance, no contexto de “música improvisada”. Está sujeita a variações e adaptações constantes em relação à sua textura sonora e até mesmo em relação à disposição de ter ou estar em um palco com uma estrutura determinada. Ademais, não se pode negar que isso, de facto, ocorra também em outras práticas musicais contemporâneas que vêm a questionar e desconstruir a “barreira” do palco físico e audiência como lugares separados, distintos e formais. O que se quer dizer é que a relação performance-audiência ocorre em qualquer contexto, mas, no ambiente onde se faz “música improvisada”, o posicionamento do público não é mais o de apenas expectador, e sim o de colaborador da performance, como venho defendendo reiteradamente.

Em continuidade às investigações, no primeiro semestre, especificamente nos meses de fevereiro e março de 2019, registrei mais duas performances: a primeira, no Lagar, em Albergaria-a-Velha (Portugal) no dia 23 de fevereiro (ver Figura 20 e Vídeo 12); e a segunda, no teatro Círculo Experimental de Teatro de Aveiro (CETA) em Aveiro-Portugal no dia 02 de março (ver Figura 20 e Vídeo 12).



Figura 20. Cartaz da performance de 23/02/19 e cartaz da performance de 02/03/19.



Vídeo 12. Performances do Duo em fevereiro e março de 2019.

Além da proximidade temporal entre essas performances, elas possuem semelhanças no formato característico do duo e no tipo de local da apresentação. Os efeitos e *loop* com a voz se tornam protagonistas à medida que estão a descarregar materiais sonoros, e isso vai além da

simples soma das partes: tanto pode haver camadas sonoras que parecem se estabilizar para a criação de outras novas, quanto pode haver troca constate no fornecimento dessas camadas ou até mesmo a não utilização delas, a ouvir apenas o corpo e a voz individuais. Mesmo diante de características de performance tão parecidas, o resultado sonoro se torna especialmente relevante para diferenciar criações e abordagens totalmente singulares extraídas dos mesmos recursos, sendo essa uma das identidades do duo e da música que pratica. Diante disso, Bitocas Fernandes comenta que: “A prática da referida ‘criação-performance partilhada’ é uma ótima ferramenta para capacitar os músicos para a ‘criação singular’, ou seja, para que cada momento seja único e verdadeiramente interdependente com as características do momento. Como dizia o meu avô: ‘para cada cena um cenário’” (Fernandes 2017b, entr.).

O interessante é que o resultado sonoro em geral pode parecer semelhante pelas características de ter dois músicos a explorarem os “mesmos recursos”, bem como recorrências em termos de ações instrumentais, gestos, cantos e timbres. Contudo, o direcionamento é justamente a singularidade com o que estão a criar, e não a forma como criam algo sonoro necessariamente, e essa torna-se a égide identitária do duo. Pode-se perceber que o trabalho criativo está sempre preocupado com o fazer coletivo, em construir algo juntos a todo o momento: desde a troca de olhares, a percepção do que o outro está a fazer e o que um pode contribuir para o outro.

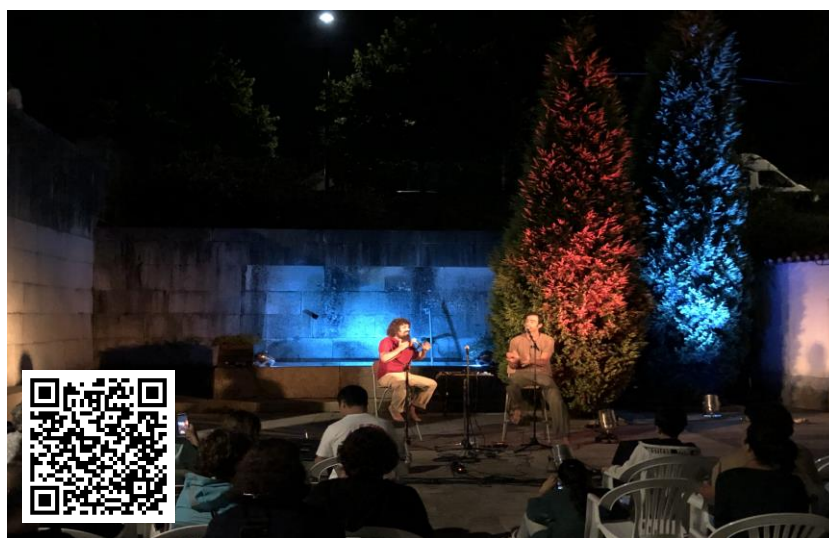
A seguir, apresentarei outras performances realizadas pelo duo, no segundo semestre do ano de 2019, sendo todas em Portugal. Em 17 de agosto de 2019, Rui e Bitocas foram convidados para uma performance na vila termal do Luso-Portugal. O evento denominou-se Luso 3050 (Ver Figura 21) e acontece desde 2012; esse nome é a marca que define a programação turística e cultural da vila termal do Luso.



Figura 21. Cartaz de divulgação do Luso 3050.

Nesse local, Bitocas Fernandes comenta que acontecem diversas manifestações artísticas, além de atividades de desportos, feiras e etc. Ele descreve que o local que escolheram para a performance foi propositalmente próximo a uma fonte onde as pessoas buscam água, com fluxo constante e livre de pessoas em volta, por ser também a vila um dos locais atrativos de turismo em Portugal, por conta das termas.

Em performances como a que aconteceu no Luso (ver Vídeo 13), existe por um lado uma mútua preocupação com a combinação sonora entre o duo e se o público está a perceber o que se passa. Do outro lado, é notória a não preocupação com a continuação do material criado ou que se pode denominar como uma “realimentação” do que se está a criar e a performar no momento. No duo O Xú, entretanto, essa característica é um pouco menos utilizada em relação ao Membrana, o que o torna mais dependente da existência de espaços fechados para que o silêncio também atue como marcador para iniciar uma nova proposta sonora ou para aproveitarem algo a partir dos aplausos ou ruídos vindos da audiência, de modo que seja possível interagir com a ela e estimular a interação.



Vídeo 13. Performance no Luso 3050 (2019). Fonte: Facebook Luso 3050.

Existe sempre um espaço, em algum momento, em que tentam utilizar algo vindo da audiência, como uma espécie de pontapé para criarem novos contextos sonoros. Como também se utilizam de algo que estão a fazer para propor que as pessoas também reproduzam e os acompanhem como num jogo de imitação. Vê-los agir dessa forma disruptiva em relação ao que se espera de um concerto tradicional traz a conceção de que as pessoas na audiência também podem agir desta forma. Rui Oliveira comenta: “[...] eu acho também interessante é



que, mesmo a gente sem dizer nada ou pedir nada, quando as pessoas começam também assoviar, é fixe!”. Bitocas Fernandes complementa: “[...] a espontaneidade promove a espontaneidade” (Oliveira 2017a, entr.).

Em 13 de setembro de 2019, ocorreu, em Albergaria-a-Velha, o Festival de Fazedores de Artes, edição intitulada “Dos modos nascem as coisas” (ver Vídeo 14). Trata-se de um festival com exposições, manifestações artísticas, barracas de artesanato, entre outras coisas. Bitocas Fernandes participou com um de seus trabalhos solo, o “Suspensório Musical”, onde ele expõe objetos incomuns com a adaptação para se tornarem sonoros e musicais para experimentação pelas pessoas.



Vídeo 14. Duo o Xú a fazer o convite para o festival.

Nessa performance, por se tratar de um local aberto onde pessoas estavam a transitar, foi comum encontrar pessoas sempre entusiasmadas a interagir de alguma maneira e, conseqüentemente, a querer propor algo com o duo durante a performance. O que acontece muitas vezes, em apresentações como essa, é uma identificação do público com a prática performativa, e, por acreditarem serem capazes de propor algo sonoro, convidam-se a participar naturalmente. O mesmo aconteceu na esplanada da praia da Costa, em

Aveiro, no Museu do Brincar, no teatro CETA, assim como no Festival dos Criadores de Artes (ver Figura 22).



Figura 22. Intervenção na performance do duo no Festival dos Criadores de Arte (2019).

O trabalho criativo de exploração do corpo abre espaço para uma infinidade de possibilidades. Mas, habitualmente, esse recurso do uso corporal, principalmente ligado à percussão, é utilizado por Bitocas Fernandes, sendo que o Rui Oliveira faz uso mais recorrente da voz. A exemplo de como buscam também explorar o lado que é mais predominante ao outro, Fernandes relata: “ele [Rui] puxa mais para uma coisa e eu puxo aqui, é quase o tico e o teco, estás a ver? Embora a gente também tenha falado que também é certo inverter, ele explorar esse lado e eu explorar o outro” (Fernandes 2017a, entr.). As performances parecem atuar, então, sob dois planos simultâneos: um de caráter corporal e o outro vocal com auxílio de ferramentas tecnológicas. Portanto, quando os sons feitos inicialmente por um dos dois, sob qualquer um dos planos, serve de base para o recurso do *loop station*, outras intervenções vão surgindo, como que perguntas e respostas melódicas, com constantes modificações e entradas e saídas de *loop*.

No acompanhamento da investigação, um ponto chamou a atenção e vem reforçar, mais uma vez, os discursos apresentados sobre a adjetivação dessa prática performativa. É possível perceber, nos últimos cartazes apresentados, três associações distintas quanto ao tipo de música: **espontânea**, **experimental** e **improvisada**. Essas marcas de especificidade mostram

como o fomento ao espaço aberto de criação dentro da performance denota pluralidade e com olhares distintos para a mesma situação.

Para encerrar essa amostra de onde e como ocorreram as performances do duo, durante a trajetória de investigação, trago aqui a apresentação de 09 de novembro em Águeda (Portugal) – a última da temporada da pesquisa de campo. O Xú foi convidado a fazer no teatro São Pedro uma intervenção de poucos minutos após o encerramento das participações do 19º Festival da Canção Sol Nascente, enquanto o resultado do ganhador do festival era definido pelo jurado (ver Figura 23). Essa performance foi curta e contou com a presença de um grande público que já acompanhava o festival e que não estava à espera do duo e, muito menos, acostumado com a prática performativa que seria apresentada. Na situação que se encontravam, contexto diferente do habitual, o Bitocas Fernandes disse apenas uma expressão popular de Portugal no relato dessa performance “estávamos a encher pneus a todo tempo”, o que significa “gastar tempo inutilmente”.



Figura 23. Performance no 19º Festival da Canção do Sol Nascente (2019).

O que pareceu chamar a atenção das pessoas nessa apresentação foi, mais uma vez, a forma como o duo conduziu a performance, isto é, apenas com o corpo, a voz e os recursos eletrónicos, e capacidade de criar algo de imediato, o que se tornou cómico para algumas pessoas, pois pareciam se perguntar “o que estão a fazer?”. Deve-se também considerar que, ao nos referirmos ao processamento sonoro das vozes feito pelo duo, bem como à colocação de efeitos como de pássaros, sons da natureza, sons percussivos e de outros instrumentos, além da combinação com o uso do *looping*, é importante salientar que tais procedimentos



demandaram um domínio técnico, sobretudo para sua aplicação em performances ao vivo, e a prática permitiu significativos avanços. Nesse sentido, alguns testes com novos recursos de *looping* sem a presença de público foram essenciais para apreensão das diversas possibilidades que essas tecnologias carregam.

Cabe destacar que, no ano de 2018, não propositadamente, o duo não se apresentou em lugar algum, porém, reunimo-nos algumas vezes para debatermos sobre a pesquisa. Em 2020, havia duas performances programadas para o primeiro semestre, uma para 19 de março de 2020 e outra para 09 de abril de 2020, o que fecharia a participação do grupo nesta investigação. No entanto, com a pandemia ocasionada pelo vírus SARS-CoV-2 e com o consequente encerramento de todas as atividades artísticas a fim de evitar aglomerações de pessoas, houve uma remarcação ainda provisória para o dia 25 de março de 2021.

Uma das limitações deste trabalho diz respeito à impossibilidade de estar concomitantemente com os dois grupos, dada a distância geográfica entre ambos. Em virtude disso, algumas lacunas de registo audiovisual foram inevitáveis, até porque, em boa parte de suas performances, os grupos não se preocupam em fazer qualquer tipo de registo. Dessa forma, infelizmente, não foi possível expôr aqui vídeo de todas as performances. As sete performances do Membrana mais as oito do Duo O Xú, relacionadas à “música imprevisada” e abordadas neste capítulo, possuem características marcantes entre elas, o que me levou ao delineamento de diferentes estratégias de análise que, por conseguinte, geraram inusitados desdobramentos a esta pesquisa. E, particularmente no tocante à participação de outras pessoas (audiência), durante as atuações desses grupos, é importante mencionar que estávamos cientes de que poderia resultar em distorções das peculiaridades da criação-performance, mas o efeito foi realmente exitoso, uma vez que as intervenções da audiência realçaram ainda mais a natureza do formato. Esse facto corrobora o entendimento de que o modelo performativo em questão se constrói a partir de fatores variáveis e flexíveis.

## 2.5 O modelo performativo da “música imprevisada”

A “música imprevisada”, uma vez que está diretamente conectada com o processo de criação-performance partilhada dos grupos, estabelece três princípios que se respaldam na imprevisibilidade: o princípio da **não idealização da performance**; o princípio do **fazer**

**coletivo**; e o princípio **do aqui e do agora**. Esses princípios são identificados pela indeterminação em procedimentos e resultados durante a performance. Assim, características mais específicas precisam ser analisadas, tais como: o tempo, as transições, o experimentar, o manipular os estímulos sonoros, a liberdade do palco aberto a interferências, o improvisar, a unicidade do momento, a percepção do outro e da audiência e a espontaneidade para o desenvolvimento criativo.

A seguir, apresentarei todas essas características divididas em três partes, de acordo com os princípios já comentados. Para Small (1998), deve existir sempre uma preocupação com outros elementos que fazem parte da ação do fazer música (musicar), como, por exemplo, os elementos que são engajados no desenvolvimento da produção em música. Para isso, citarei também testemunhos dos próprios participantes, como uma forma de afirmar essas propriedades. Apesar dos elementos estarem distribuídos em sequência, eles não seguem uma ordem definitiva durante a criação-performance e, para melhor expressar essas variações, apresentarei, ao final deste capítulo, um esquema de modelo performativo geral.

### 2.5.1 O princípio da não idealização

Esse princípio fundamenta-se naquilo que não está preestabelecido, ou seja, uma preparação de performance que não se atrela aos modelos convencionais de música (ensaio, partituras, gravações, forma musical, definição de tonalidade, etc.), mas acaba por estabelecer fundamentos a serem seguidos na emergência de um paradigma. Eduardo Prudente afirma:

Não que isso seja uma intenção, mas uma consequência natural pelo caminho que adotamos em entender que, apesar das partituras, ensaios, técnicas, intervalos, etc., a música tem vida própria, pois transita nos meios mais sutis do pensamento, sentidos, percepção e intuição. Os modelos preestabelecidos têm a sua importância por serem métodos científicos de aprendizado e reprodução, mas não têm uma relação muito próxima com esses meios por eles fazerem parte de algo além da música, a alma e a personalidade de cada um (Prudente 2018a, entr.).

Em diálogo com o grupo, eles comentam sobre como poderia ser a idealização de uma performance e que, em alguns momentos, já pensaram em realizar algo definido, mas isso não aconteceu:

A gente sempre fica naquela coisa, vai ter um show, vamos fazer um roteiro ou um *set list*, mas não tem jeito. Pra você começar o show com hora marcada, e se tiver na hora vai ficar olhando um para a cara do outro até vir algo, enfim. A única coisa que tem no show que é marcado é a hora de começar, tem que começar agora. O que é? Não sei! Mas era assim mesmo, a gente tocava no Capitão Cook, “E aí? Vai ser o quê?”, eu falava: “Rapaz, não sei não”, a gente ia entrando no palco e já ia fazendo som e pronto, construía (Prudente, Rêgo e Mendonça 2018b, entr.).

Desse modo, até o registo do início da apresentação do grupo não foi fácil de captar, mesmo estando eu acostumado com esse tipo de prática performativa. Em casos de pessoas que estão a fazer o registo e não conhecem como funciona essa dinâmica do início das apresentações e as transições, acabam por não entender o que se passa. Júlio Rêgo comenta que, em certa apresentação do grupo, pediram para um homem filmar a performance para eles: “[...] e eu [Júlio] disse: ‘bicho! filme a partir da segunda performance’ e ele não entendeu quando começava a segunda, ele não sabia” (Rêgo 2018b, entr.). O Vídeo 15 mostra um exemplo de predominância de ações intuitivas:



Vídeo 15. Exemplo 1. Membrana – não idealização - estímulo sonoro.

Assim que iniciam a performance, parecem procurar uma sintonia com os seus próprios instrumentos e explorar os primeiros estímulos sonoros criados. A audiência, então, visivelmente dispersa, a tentar entender se de facto a performance já iniciou, ainda observa a movimentação no palco, os ajustes de equipamentos e a construção sonora inicial a acontecer. Contudo, percebe-se que, com o desenvolvimento da performance, a audiência compreende que tais características vão permanecer e, assim, passa a ficar conectada com essa dinâmica do grupo, dando *feedback* por meio de aplausos, gritos de entusiasmo e aproximação ao palco.

Dudu Prudente, em relação ao público, conta: “[...] estava todo o mundo com a gente e não estava ao mesmo tempo, então deixava a gente um pouco mais livre, estavam com a gente, mas estavam entre elas, estavam dançando, estavam curtindo e tal” (Prudente 2018b, entr.).

No caso do O Xú, a postura em se posicionarem de uma maneira evidente para iniciarem a apresentação, mesmo sem saber o que fazer, não demora a favorecer a ocorrência de pequenos estímulos sonoros. Esse processo tende a ser mais desafiador, por se tratar da abertura da apresentação, e irá influenciar o encaminhamento da performance. Bitocas Fernandes, a respeito disso, comenta: “É como que o potencial inicial é a semente, depois o penetrar, abrir e ir movendo, e o terceiro aderir e a transpiração, o esforço coletivo de fazer a coisa crescer, depois o receber algo em consequência disso e depois vem a alegria e a diversão e depois a exploração mais criativa que o pico e a partir daí tudo desce e o abismal e é tudo final” (Fernandes 2017a, entr.).

Vejamos, no Vídeo 16, como acontece o fluxo na criação-performance do Duo O Xú:



Vídeo 16. Exemplo 2. Duo o Xú – Não idealização - estímulo sonoro.

Vejamos, a seguir, as principais características dos princípios de imprevisibilidade relacionado à não idealização e como funcionam no contexto musical dos dois grupos analisados:

### a) O estímulo sonoro:

Consiste, na perspectiva dos entrevistados, em propor algo sonoro na expectativa de que ganhe forma e se desenvolva. À medida que os estímulos sonoros vão sendo lançados, elementos como a repetição parecem ser inicialmente essenciais, para que o que foi proposto se mantenha e se consolide como uma criação que servirá também de base para novos estímulos. Bitocas Fernandes comenta que, na espera para que os primeiros estímulos sonoros surjam, é necessário contar com a imprevisibilidade:

Tirar os empecilhos da frente, coisas que ocupam a mente. Ocorrem-me ideias e penso muitas vezes: “vou falar com o Rui sobre esta ideia”, então ocorre-me e penso: “é preferível não falar”. Depois se encontrar alguma coisa eu próprio a fazer posso transmitir essa ideia, e também é interessante porque conto com essa imprevisibilidade, ou seja, quando penso isso não digo nada, estou a contar também que surge algo de reação que eu não estou à espera, então não é “ah, eu vou fazer uma cena e vai ter soar aquela malha”. Não, eu avanço com uma ideia e vejo se cola, se pega, como é que ela acontece (Fernandes 2019, entr.).

Júlio Rêgo refere a semelhança dessa busca pela sonoridade através de estímulos com a prática artística do palhaço que anima festas.

Particularmente eu tenho algo, eu vejo muita semelhança do *clow*, o *clow* é aquele cara que trabalha com um estímulo qualquer e segura a energia do público ali do que está acontecendo. Você não pode ter carta marcada, não pode tirar jogo do bolso, não pode fazer nada. Por que que eu acho isso parecido? Porque como a gente não sabe bem o que vai acontecer e a matéria-prima é o som, eu fico pensando no estímulo, por exemplo, um dia eu fui tocar com o Membrana e eu fui pegar Pedrinho e ele estava saindo do fogão, estava fazendo um instrumento na hora com um cano. Ele estava acabando de construir um instrumento que a gente ia tocar. Então a gente tem que se virar com aquilo que tem no momento, por isso que eu achei parecida essa referência, reagir ao que tem no momento. Então, eu acho que no Membrana quando rola mesmo é porque essa conexão aconteceu, eu estou conectado com você, com Dudu de alguma forma, com Ítalo, que a gente não premeditou nada e também não tem como explicar essa conexão não, tudo na hora, criou aquela atmosfera ali (Rêgo 2018b, entr.).

Essas descrições são suficientes para notarmos que existe uma expectativa e, ao mesmo tempo, uma segurança do que estão a fazer para dar início às suas performances, cuja intenção é criar conexões inesperadas e que possibilitem ao coletivo uma troca de experiências constante. E tal posicionamento reforça a não preocupação em idealizar suas performances, uma vez que estão livres para qualquer direcionamento.

## b) Transições sonoras

Enquanto alguns elementos se mantêm fixos, outros sons e outras articulações são bem distintos e desencadeiam novas propostas sonoras e musicais a todo o instante, são elas as transições. Essa característica acontece por meio de novas camadas sonoras no desenvolvimento da performance, que se combinam com as anteriores ou camadas que parecem iniciar um novo ciclo. Em uma linguagem musical tradicional, as transições são como que o encerramento de um tema e início de outro sem que haja uma quebra do momento. Estarem conectados durante a performance e em sintonia com o que estão a fazer é essencial para que haja o desenvolvimento do material sonoro e aconteçam as transições sonoras. Júlio Rêgo comentou detalhes de como é dar continuidade ao material sonoro criado:

É como “pungar” num ônibus em movimento. O ônibus não pára pra te pegar, você tem de correr e saltar nele. Mas tem uma hora que você quer ter o controle do ônibus. Ele pode estar sem freio descendo uma ladeira, mas você quer curtir a viagem e não deixar o ônibus se estrambalhar. Daí surgem as viradas, o mais comum que elas aconteçam com mudança de dinâmica, como aumentar a intensidade e volume. Funciona! Mas muitas vezes já aconteceu de a gente conseguir uma sintonia tal e na hora da virada de cena rolar um corte abrupto, tipo um silêncio, uma mudança completa de ritmo, um instrumento completamente diferente que entra em cena e que funciona (Rêgo 2018b, entr.) (Ver Vídeo 17).



Vídeo 17. Membrana em performance – Transições sonoras.

Sob essa perspectiva, as transições aparentam ser necessárias e afirmam a busca por algo novo durante a criação-performance. Por outro lado, essas transições não são definidas em nenhum



aspecto; até mesmo quem as faz com mais frequência não as pode definir aqui. Além disso, parecem ser reconfiguradas a cada performance, e exigir dos praticantes novas abordagens desses materiais sonoros.

Na junção dos elementos estímulo e transição sonora (ver Vídeo 18), o fator tempo passa a ser indeterminado em todos os sentidos. Embora os grupos analisados pareçam rápidos em construir e desenvolver algo, o tempo que levam para iniciar a performance, o tempo de desenvolvimento e o tempo para uma transição ou encerramento daquele material proposto é totalmente variável.



Vídeo 18. O Xú em performance – transições sonoras.

É possível descrever, através de um levantamento de todas as performances registradas, uma variação de um minuto até 20 minutos em um único momento de performance. É possível também notar que performances mais longas são características do grupo Membrana, ao passo que as mais curtas são mais vistas no O Xú. Assim, a não idealização do tempo torna-se também uma característica inerente a esta prática performativa.

### c) O Experimentar

Outra característica da “música improvisada”, em seu princípio de não idealização, é o experimentar, no sentido mais amplo da palavra e de sua aproximação com a música experimental. Utilizar sons e recursos diferentes dos habituais, levar o público a interagir e participar ou explorar outros contextos de performance são as ações básicas deste ponto.



Nesse contexto de performance surgem experimentações diversas, desde o início da performance em que Bitocas Fernandes experimenta algo com um palito de um gelado<sup>20</sup>, bem como sons corporais diferentes, o uso de um instrumento para referências melódicas e que em performances posteriores não foi mais utilizado (ver Vídeo 19).



Vídeo 19. O Xú em experimentação de sonoridades.

Nestes casos, a palavra-chave é a não intencionalidade, pois aparentam não saber o resultado sonoro a ser obtido. Além disso, muitas vezes, não há uma continuidade, talvez porque o resultado não tenha agradado e então ele passa a servir apenas como um pequeno experimento. Portanto, nesse caso, temos o que se pode chamar de interferência interna.

Ao comentar sobre a ausência de intencionalidade nas performances, Bitocas Fernandes comenta: “A gente lida com esses princípios, quer dizer, não dá forma como fazemos para falar porque agora estamos a tentar dissecar e no processo a gente não diseca, a gente tenta sentir aquilo como um todo ... aquele tema, só queremos que o outro tema vá para outros caminhos e isso temos tendência a explorar” (Fernandes 2019, entr.).

O experimentar, no enfoque do presente trabalho, implica investir o lado exploratório não apenas relacionado com as ações da performance, mas também com as diversas possibilidades de contextos de performance. Por exemplo, a inusitada performance feita pelo Membrana na fábrica de carvão desativada, em proveito da reverberação do local, a forma como podiam

<sup>20</sup> Vídeo 2. Performance O Xú, Praia da Costa, Aveiro-Portugal (2017) com diversas possibilidades eletrônicas e corporais [...]. Fonte: acervo de pesquisa.

transitar livremente e o que havia na fábrica de materiais com potencial sonoro, constituiu um contexto único de exploração sonora (ver Vídeo 20).



Vídeo 20. Membrana na fábrica de carvão – experimentações.

Dudu Prudente argumenta que o potencial dessa fábrica poderia ter sido subestimado, em caso do uso dos instrumentos habituais ou da não exploração de outros contextos sonoros; “[...] o eco do ambiente foi o que estimulou a gente”, disse Pedrinho Mendonça. Nesse sentido, o local e a busca por experimentar algo novo e diferente favoreceu a criação-performance partilhada. Trata-se de “[...] gerar continuamente energia a partir de qualquer estímulo do ambiente. Eu diria que o Membrana é um pouco ‘clown sonoro’ nesse sentido. O *clown* faz o jogo com a plateia e, sendo o caso, com outro *clown*. Os integrantes do Membrana fazem o ‘jogo’ entre eles e também com os estímulos sonoros do ambiente e da plateia” (Rêgo 2018a, entr.).

Tal interação traz reflexos no processo criativo, pois as conexões diversas estão sob a aprovação do coletivo no desenvolvimento da performance, e essa aprovação é não verbal, isto é, sonora e musical. Significa dizer que as escolhas individuais são passíveis de serem descartadas na junção e manipulação dos materiais do fazer coletivo. Para entender esse processo, características adicionais foram formatadas para gerar um outro princípio, como será explanado logo a seguir.

## 2.5.2 O princípio do fazer coletivo

Este princípio estabelece a base para o desenvolvimento do material sonoro, em que o coletivo sempre se faz mais forte do que a sonoridade individualizada. Esse fazer coletivo envolve também abrir-se a interferências externas diversas (público, ambiente, etc.). O partilhar, mais uma vez, é o centro desse princípio e abrange a consciência de que nem todo o estímulo sonoro proposto será recebido, entendido e manipulado pelos demais componentes do grupo, e que, mesmo que seja recebido positivamente, esse estímulo pode não ser aprofundado pelo coletivo. Da mesma forma, o desenvolvimento da construção sonora pode ocorrer de maneira satisfatória.

O som, ele é a matéria-prima, que pode remeter a várias sensações e a partir disso que [...] [estamos] nós três aqui: Pedrinho vai complementar isso daqui se ele quiser, ou você, então, não é que não venha do nada, o que vem de dentro de você é muito abstrato, mas a partir do momento que isso “tá, tá”, é som, é uma provocação que eu estou fazendo à sua *reação* que eu não sei qual vai ser (Rêgo 2018b, entr.).

Eventualmente, a dinâmica habitual dos grupos prevê a necessidade, a todo o instante, de se reagir aos estímulos propostos. O desfecho em que o outro desenvolve o material sonoro de maneira eficaz está ligado à repetição, à imitação, à configuração sonora oposta, como, por exemplo, se determinado estímulo tem relação com a melodia, então, a partir daí, propõe-se geralmente algo rítmico, entre outras diversas configurações (ver Vídeo 21).



Vídeo 21. O Xú em performance – fazer coletivo.

Então, o que passa a existir dentro do coletivo é que todos possuem a função natural de propositor e a combinação das propostas sonoras individuais caminham sempre para um resultado grupal.

A gente quando está atento a um estímulo do outro. Nesta questão da imprevisibilidade, nós podemos ser surpreendidos, tanto pela nota que ele dá como pela harmonia ou pelo ritmo ou pela dinâmica ou pelo estilo ou por qualquer razão, ou porque foi buscar uma água no chão e eu pensei que ele iria fazer uma cena e comecei e pronto e por aí foi (Fernandes 2019, entr.).

Outros casos incluem, por exemplo, um defeito técnico no equipamento e isso pode gerar um ruído e passar a ser entendido como algo que foi proposto, entre outras situações que ressaltam a conexão que um estabelece com o outro durante a performance.

Há, pelo menos, três elementos principais envolvidos no princípio do fazer coletivo, no enfoque da música improvisada: a manipulação dos sons diversos; a interferência externa (palco aberto) e a improvisação. Vejamos a seguir:

#### **a) O manipular os sons**

A capacidade de manipulação das sonoridades através de fontes sonoras diferentes das habituais foi apontada como um fator importante da criação-performance, pois leva o praticante a um envolvimento grupal, a fim de gerar uma criação coletiva. A aplicação das possibilidades sonoras depende do quanto os envolvidos compreendem a proposta, especialmente no que tange à importância das interferências externas. Dudu Prudente entende que a prática performativa improvisada tem a ver com a “habilidade pra manipular sons e se expressar através disso. Fazer isso de forma coletiva me leva a entender melhor conceitos básicos de dinâmica, performance e organização dos elementos sonoros à medida em que vão sendo tocados” (Prudente 2018a, entr.) (Ver Vídeo 22).



Vídeo 22. Membrana em performance a manipular sons de fonte sonoras incomum.

Mais uma vez, o partilhar ganha expressão e mais sentido dentro da criação-performance. Possibilita uma espécie de abertura para a inserção de novas sonoridades, como no caso da máquina de lavar utilizada como bumbo de bateria no Vídeo 22. O que pode acontecer também é surgir, no momento da performance, um instrumento ou fonte sonora convencional ou incomum a dar novas cores e camadas ao que está sendo contruído. Pedrinho Mendonça relata uma experiência em que buscou explorar diversas sonoridades:

A gente partilha! É isso mesmo. Eu vou dar um exemplo agora do último show que fizemos no projeto Quinta Instrumental. Direto eu saía de um instrumento e ia pra outro, ninguém sabia, nem eu sabia o que eu ia fazer, daí eu fui hipnotizado para a cabaça que ela estava lá, nem microfonado estava, pronto, dali eu ia tocar, agora o quê? eu não sabia, mas dali foi construindo, foi entrando, ficou bom pra caramba!” (Mendonça 2018, entr.). (Ouvir Áudio 3).



Áudio 3. Pedrinho Mendonça em performance no Quinta instrumental a utilizar a cabaça.

É precisamente sobre esse fazer performativo imprevisível, de caráter criativo, e essa flexibilidade da ação, em manipular fontes sonoras diversas, as quais podem até nem se repetir, que essa prática incide. Bitocas Fernandes comenta uma de suas experiências de busca por sonoridades incomuns: “no último concerto, começo eu a raspar no microfone e não penso na questão se é corpo, se é voz, se é o quê, não penso, depois de começar a fazer é que eu percebo” (Fernandes 2019, entr.). Cabe aqui reiterar que toda proposta passa pelo crivo do coletivo, que irá se decidir ou não pela manipulação e pelo incremento dos sons propostos.

As ideias de sonoridades podem, inclusive, emergir de diversas direções, e por isso, é essencial o ouvido e o olhar atentos. Júlio Rêgo assinala que em “[...] uma experiência como essa, o músico pode até se desprender de teorias musicais, mas ele estará em contato com *o que está acontecendo com o ambiente*, com o que os outros músicos estão fazendo, com a necessidade de manter uma harmonia, de olhar, ouvir, acompanhar, intervir, de relatar sonoramente o que está acontecendo naquele momento através de suas ferramentas sonoras, de extrair sons não convencionais de seu instrumento se necessário!” (Rêgo 2018a, entr.).

A interferência sonora pelos membros dos grupos remete à ideia de “palco” livre, sem formalidades e restrições. Isso faz com que existam também interferências externas, que pluralizam a criação-performance partilhada. Para isso, o termo “palco aberto” é anunciado neste trabalho como explicativo para tais ações.



**b) O palco aberto**

A prática performativa ora tratada circula por espaços totalmente distintos, a exemplo de praças, teatros, esplanada, palcos, museus, principalmente quando se trata do O Xú. Essa diversidade faz com que haja interferências, nesse caso externas, vindas em direção ao palco. Essa interferência externa é de certa forma esperada pelos grupos, e no momento em que ela não acontece, causa estranhamento, como foi o caso da apresentação do Membrana no festival Quinta Instrumental: “[...] eu senti falta de um pouco de ruído, sujeira para dar uma liga na coisa, porque estava só com a gente, todo o público sentado esperando algo. Acho que funciona um pouco melhor com ruído” (Prudente 2018b, entr.). Essa expectativa durante a performance reflete-se também nas preferências.

Temos a *loop station* que é um instrumento de certa forma, mas tentar usar o corpo e a voz e acho isso uma cena, pronto, bonita e que gosto de cultivar aqui, por isso é que não temos tanta cena se vier alguém com o instrumento ou isso, toca não é, mas temos mais gosto se vier alguém fazer algo livre (Oliveira 2019, entr.) (Ver Vídeo 23).



Vídeo 23. Duo em performance – palco aberto.



Um dos fatores que contribuem para essa abertura e para uma situação de informalidade é a forma como os músicos interagem entre si e com a audiência. Isso faz com que as pessoas se sintam confortáveis em interferir de alguma forma, pois o ambiente musical torna-se receptivo a essa troca e não existe uma cobrança para os resultados sonoros. Portanto, a não existência de pressupostos e explicação prévia sobre o que as pessoas podem fazer tem como consequência uma busca por se entenderem musicalmente.

Um outro fator interessante é que existe uma intenção em demonstrar que esse palco está “aberto” e isso vem além do que foi dito, ocorre por meio também de uma descontração maior com as pessoas. No entanto, nem sempre se obtém a proximidade desejada, conforme Júlio Rêgo relata:

Numa proposta como essa do Membrana penso que os resultados vão melhorando com a melhora do entrosamento. Veja, sobre ontem em resumo podemos fazer bem melhor, mas foi positivo, houve momentos bacanas de som. Além disso, teatro cheio de amigos, todos respeitosos em silêncio, ficaram até ao fim do show (poderiam ter saído se não estivessem gostando). *Talvez tenha faltado mesmo um pouco mais de descontração* pra quebrar o gelo intimidador. De qualquer forma rolou. Dudu para a plateia: “tá tudo bem aí?” Alguém da plateia: “Mais ou menos!” Massa! (Rêgo 2018b, entr.).

Uma última situação referente a este ponto, e que vale ser apresentada, é que em todas as performances analisadas fui convidado a realizar algum tipo de interferência na performance, não só em razão da minha proximidade com os grupos, como também pela familiaridade com este tipo de prática performativa, já antes da realização desta pesquisa. O Vídeo 24 expõe um trecho com cada grupo, a fim de exemplificar a forma como aconteceram essas interferências.



Vídeo 24. Participação do investigador na performance dos grupos.

A partir dessas interferências foi possível estar mais familiarizado com algumas situações de performance e aprofundar o entendimento na forma como se conectam entre si e com a audiência. Além disso, foi possível o entendimento de que existem modos de comunicação invisíveis, como uma espécie de troca de mensagens sonoras, com *feedback*, inte(i)ração, entre outras características.

### c) O improvisar

Neste ponto, a improvisação se enquadra em dois contextos: o de improvisar como a linguagem que foi firmada pelo jazz, porém aqui sem padrões, *licks*, clichés e como atividade não essencial e principal da performance, mas gerada por consequência da criação inicial e como uma forma de manter e desenvolver o material sonoro, sendo isto também arbitrário. O outro contexto, mostra o improvisar como o saber lidar com situações diversas durante a performance, como uma maneira de pensar, de agir e de se moldar que se assemelha com características como a espontaneidade, a experimentação, o livre, etc.

Neste último contexto, os grupos estão sujeitos ao que Dudu Prudente denomina como “criação partilhada em grande escala”, ou seja, uma vez que qualquer pessoa, objeto ou acontecimento pode contribuir com o processo criativo, os grupos precisam estar conscientes da pluralidade nas possibilidades de criação. “Já fizemos temas ao vivo onde o carro que passou na rua no momento, deu o “tom”, e daí fomos desenvolvendo a “peça” (Prudente 2017, entr.).

Bitocas Fernandes desenvolve, há muitos anos, a prática de improvisação em diversos outros trabalhos e essa sua característica, intrínseca à forma de pensar música, influencia diretamente o desenvolvimento do material sonoro criado por ele, caminhando algumas vezes para momentos de improvisação: “[...] a liberdade de improvisação permite explorar mais rapidamente do que passar anos a preparar música. A improvisação em pouco tempo a gente explora o que cada um tem e tal” (Fernandes 2017a, entr.).

Os *inputs* não vêm só da construção musical, mas também do jogo de comunicação que é uma teatralidade que não chega a ser teatro, não fazemos com a ideia de fazer teatro, mas ele é uma linguagem nesse sentido. A expressão gestual traz aqui muito do entendimento musical do que nós estamos a sentir interiormente, quando nós estamos a improvisar ou quando estamos a fazer música todos nós sentimos dentro do nosso imaginário muita mais do que aquilo que sai e a expressão corporal traz pra fora mais um pouco desse universo interior (Fernandes 2019, entr.).

Por consequência disso, o O Xú, diferentemente do Membrana, traz em diversos momentos aspectos marcantes da improvisação e um desses momentos foi quando convidaram alguém da audiência a participar com eles (ver Vídeo 25). Talvez, como uma forma de facilitar a intervenção da pessoa convidada, eles busquem interagir apenas com o improvisado e levá-la também a fazer isto, pois, em outras situações, comentam sobre a dificuldade das pessoas em criarem algo.



Vídeo 25. Performance com improviso.

Dentre os depoimentos da audiência está o de Teona Lomsadze, a qual se dispôs a participar com o duo, como visto no Vídeo 25. Sobre essa participação, comenta que:

*I had a chance to improvise with musicians on the stage which for me was the real highlight of the evening and unforgettable memory. But also, democratization of the performance process by coming down to the audience and involving all of them in improvisation was very impressive and I'd say important for making more understandable for the audience how this musical style works (Lomsadze 2019, entr.).*

Em uma perspectiva geral a partir dos discursos, quando se referem ao ato de improvisar, outras expressões podem ser associadas, tais como: “espontaneidade”, “continuidade”, “liberdade”, “expressividade”, entre outras. Dito isso, corrobora-se o entendimento aqui defendido, de que a improvisação é apenas um dos recursos e mais um dos elementos que compõe a “música improvisada”. É importante lembrar que todos os elementos descritos nesses elementos não seguem a ordem apresentada, eles são aleatórios em suas aparições, sendo a sua articulação extremamente variável.

### 2.5.3 O princípio do aqui e do agora

Neste princípio, o início, o desenvolvimento e a conclusão das performances acontecem de forma inesperada, compondo o ciclo da criação-performance partilhada. E o que poderíamos chamar de “espera pelo inesperado” reabre a incerteza do que virá em seguida e a forma como tudo isso irá acabar. Além do que, tudo o que foi feito esvai-se naquele momento, não se usa nem se consulta performances anteriores para reprodução em outra ocasião.

Ao longo do tempo, fui percebendo a necessidade de explorar a música e todo o seu potencial criativo, sem necessariamente estar enquadrado em arranjos pré-formatados, conceitos acadêmicos, caminhos estéticos, sem deixar de dar a importância de tudo isso, mas talvez tentando direcionar o pensamento criativo para algo mais sensorial e que tivesse alguma conexão com o agora, entendendo que a arte está ligada diretamente ao estado de espírito e que uma performance é uma junção não só da técnica, mas também dos componentes energéticos que provêm de diversas fontes, como público, colegas de grupo, fatos que ocorrem no momento da apresentação, personalidade de cada um, etc. (Prudente 2018a, entr.).

Um aspeto interessante do testemunho de Dudu Prudente é a importância de estar conectado com o que pode acontecer no momento da performance. Essa conexão com o aqui e o agora da performance ocorre também na tentativa de se libertar de qualquer previsão ou sugestão com o que pode acontecer (ver Vídeo 26).



Vídeo 26. O Xú em performance – princípio do aqui e do agora.

A minha preparação para estes concertos é totalmente oposta ao que eu tenho quando tenho que pensar nas letras das canções o que é que vou cantar, o que é que eu vou fazer e aqui tento destruir a minha visão pessoal, tento libertar-me de tudo, não pensar em nada que vai acontecer e estar completamente disponível e livre para o imprevisível, isto faz todo sentido para mim (Oliveira 2019, entr.).

Este ponto envolve paradigmas, desconstruções de padrões e repositório informativo acerca da sua importância para esta prática performativa. As informações partilhadas pelos grupos ressaltam o quão importante é tornar cada performance única e satisfatória, mesmo diante de situações performáticas que possam se tornar recorrentes, os resultados serão sempre imprevisíveis. Vejamos alguns elementos que compõem este princípio:

#### **a) A unicidade do momento**

O que torna único este momento de performance, além da sua não preparação e a não combinação prévia do que os músicos fazem – o que, como já comentado, respeita apenas a hora de iniciar –, é o acontecimento de criar algo sonoro musical em tempo real. E isso gera uma expectativa nos integrantes dos grupos: “[...] gosto do ato da criação musical como algo sem preparação, inesperado. Atrai-me a ideia de expressar as sensações que acontecem naquele exato momento a partir dos estímulos que são criados pelos músicos ou pelo ambiente” (Rêgo 2018a, entr.).

Essa unicidade do momento também está ligada à reação dos praticantes com o comportamento da audiência e entre si, na forma como querem tornar a imprevisibilidade da performance, de certa maneira, recetiva e que soe como algo novo a todo o momento. Acerca dessa imprevisibilidade, Bitocas Fernandes comenta: “Mas como tem muita diversidade, um tema mesmo, só um tema, tem tanto a imprevisibilidade que uns estão a gostar desse momento e outros do momento a seguir” (Fernandes 2019, entr.).

Eu não imagino fazer isto com qualquer um, eu com o Bitocas sinto uma confiança total e eu sei, nós também já fizemos várias vezes e há uma empatia também pessoal que é muito importante nesta cena, eu sinto muito isto quando vou contigo, tenho confiança absoluta, é fixe! Não só na cena da amizade, mas na cena técnica, é um gajo que eu, pronto! Isto dá-me uma confiança para fazer este show. Eu adoro esta sensação, tenho alguma ansiedade como em outros espetáculos, mas neste é uma ansiedade mais positiva, ao tentar limpar, ao tentar libertar (Oliveira 2019, entr.).

E a partir dessas sensações e conexões que tentam estabelecer, a unicidade do momento, segundo Bitocas Fernandes, torna-se como um espaço de ritual na performance. E esse

ritual não é no sentido de uma prática que segue normas e tradições, mas como uma espécie de rito, como um momento sagrado de muito valor simbólico. Essa característica pode ser associada a uma outra expressão utilizada recorrentemente pelo Membrana, a saber, a criação de uma “atmosfera” ou uma “paisagem sonora” a partir da “energia” depositada no momento da performance ao estarem vinculados com o que estão a fazer e entre si (ver Vídeo 27).



Vídeo 27. Membrana em performance – “atmosfera sonora”.

Temos como pensamento base a música livre, executada através de estímulos que podem vir tanto dos músicos quanto do ambiente, durante as apresentações. Tudo que acontece no momento pode ser um ponto de partida para se criar um tema, uma *atmosfera sonora*. Esse formato estimula a percepção sensorial além da música, fazendo uma *fotografia musical* de um momento. Dessa forma, saímos de um formato pré-definido em ensaios, partituras, improvisação por escalas e deixamos e adotamos o agora como principal regente (Prudente 2017, entr.).

Outros dois elementos podem valorizar a unicidade do momento na performance, o tempo, mais uma vez em seu aspecto indefinido, e a forma natural como os praticantes lidam com situações incomuns, como falha de equipamento, interferências externas, problemas técnicos de som, entre outras (ver Vídeo 28).





Vídeo 28. Performance dos grupos – perante problemas técnicos.

Tornar o momento “natural”, mesmo diante de falhas técnicas, e dar continuidade ao que estão a fazer é sempre a saída tomada pelos grupos. Eis, novamente, a questão da imprevisibilidade, presente em todos os sentidos.

#### b) A percepção<sup>21</sup>

Uma característica relevante para as ações dentro do processo criativo é a percepção, através dela um conjunto de autonomias são ativadas, desde o aspeto sensorial ao estímulo, para reações neste processo. Júlio Rêgo descreve como é atuar neste tipo de prática performativa:

[...] a palavra-chave ali é percepção[...] o ponto-chave é transmitir que a pessoa deve ter percepção, no sentido amplo de desconstruir, percepção da energia que está rolando, da conexão, realmente é muito difícil. Mas a palavra-chave é essa daí! [...] A interação com os outros músicos é fundamental, o olhar se faz necessário, a atenção imprescindível. O importante é não deixar a energia cair. Muitas vezes, no meio de uma música acontece do grupo não conseguir evoluir satisfatoriamente. Emperra. A gente fica procurando uma saída. Às vezes, ela não vem e a energia fica estagnada. Mas tantas outras vezes conseguimos “resolver a situação” e isso causa uma boa sensação (Rêgo 2018a, entr.).

<sup>21</sup> Nesta subcategoria será utilizada a palavra percepção em seu sentido êmico, pois é em um contexto específico em que os participantes desta investigação utilizam a palavra, assim como denominam, através da percepção, o ativamento dos sentidos e a maneira como assimilam os materiais sonoros e os transformam em algo musical.





Vídeo 29. Membrana em performance – princípio do aqui e agora.

O Vídeo 29 detalha a maioria dos elementos já citados, entretanto, a “atmosfera” criada pela unicidade do momento e a percepção, ressaltada através dos olhares, das reações, intervenções e da continuidade dos materiais sonoros, valorizam a entrega dos participantes ao se conectarem. “Se você fechar os olhos e escutar o que ele fez, de repente é uma *cor* e de repente é outra ‘cor’. De repente é uma ‘cor’ pra ele e outra ‘cor’ pra gente. Ou às vezes é daltônico” (Prudente 2018a, entr.).

Existem gestos, como o balançar da cabeça positivamente, um sorriso, movimentos e expressões corporais enérgicas que influenciam na percepção que o outro terá em relação às ações do emissor, como uma espécie de confirmação ou aprovação. Bitocas Fernandes argumenta que, durante o processo criativo, os sensores da percepção musical favorecem um equilíbrio de intencionalidades entre os materiais sonoros ou não sonoros, como o silêncio, por exemplo.

Portanto, o som e o silêncio como o ser mais *streaming* ou mais entrópico, um equilibra o outro e esse *feedback*, ou seja, construir com os sensores da apreciação do que se passa a volta e o que fiz num momento anterior, também não há um despejar de intencionalidade é porque em determinado momento estava querendo fazer aquilo crescer e o Rui pode estar a querer acalma e a gente tem que jogar com isso. Não ter intenção já é uma intenção (Fernandes 2019, entr.).

Mesmo diante de intencionalidades que possam existir, como as gestuais, por exemplo, abandona-se a ideia de estruturas fixas em favor de uma disponibilidade de reações livres, vindas da percepção individual como contribuição ao fazer coletivo.

### c) A espontaneidade

Em certas práticas performativas, o uso da aleatoriedade na construção musical pode levar a uma semelhança com a espontaneidade, mas, na verdade, ambas são características distintas entre si. O que se quer dizer é que a espontaneidade na performance em questão está ligada à abertura de expressões e, mais uma vez, das ações, já que essas se realizam de forma espontânea durante a execução.

A expressão “espontânea” faz referência à interação entre as pessoas envolvidas mais do que à interação com o som ou a música. Transitar ou até mesmo deixar o palco rapidamente durante a performance é um tipo de espontaneidade típica da “música imprevisada”, pois os praticantes se sentem à vontade com o que fazem coletivamente. Isso então se reflete no público, que acaba por agir e reagir também espontaneamente (ver Vídeo 30).



Vídeo 30. Membrana – espontaneidade.

Particularmente, às vezes eu fico meio inseguro “será que o cara tá pensando que é outra coisa aqui e tal”, mas no final quando eu vejo que a pessoa está ligada mesmo e aplaude, é diferente. Com o público do Membrana eu percebo que há uma reação de surpresa também deles, ele está diante de algo que é desconhecido, tanto pra ele quanto pra mim, a gente tá num lugar comum (Rêgo 2018a, entr.).

Bitocas Fernandes comenta como reage ao ser surpreendido por algo diferente e como busca estar aberto à espontaneidade, no sentido de mudar o que está a propor ou que está a fazer no momento.

Eu posso manter a mesma coisa que estava a fazer, só que agora com uma função diferente, agora de baixo, agora de harmonia, agora com mais *stacatto* para criar uma coisa ou acelerando ou virando de costas e nisso colocar um efeito espacial do som [...]. A ideia é irmos e levarmos as pessoas connosco nessa viagem, e para levar é preciso entrar dentro das linguagens subjetivas das pessoas e o que temos sentido também até no último espetáculo, porque eram pessoas muito mais velhas do que o normal em nossos espetáculos que sentiram-se envolvidas e eu ouvi até um comentário, a dizer que não sabia que música esquisita podia ser tão agradável (Fernandes 2019, entr.).

E essa postura de interagir sempre espontaneamente surge em situações de não performance também, como em uma ocasião em que o duo, ao finalizar uma apresentação, se pôs a interagir com a plateia e, nela, uma pessoa interveio como se estivesse a falar em uma língua desconhecida e eles logo reagiram rapidamente, respondendo da mesma forma (ver Vídeo 31).



**Vídeo 31. O Xú – espontaneidade.**

Em referência ao paradigma da complexidade utilizado neste trabalho, o espontâneo está diretamente ligado ao tetragrama organizacional de Edgar Morin (1991), em que os elementos de ordem, desordem, interação e organização parecem ser os pilares dessa espontaneidade na performance.

Nem a gente nem ele sabe. O que vai rolar é novo pra gente e novo pra eles. Pro Membrana é tudo novo[...]. é um pouquinho de tudo sem obrigação de ser aquilo, a única obrigação é ter percepção, atenção, tranquilidade e pensar, vou entrar e brincar, não é aleatório demais, você vai tocar qualquer coisa, mas tem aquele momento que você tem que esperar ou não esperar, assim, a gente não sabe (Mendonça 2018, entr.).

Em síntese, um pouco de informalidade e de desordem, no sentido de estar desprendido de regras, não os fazem perder o controle da situação e do objetivo de construção sonora. A perspectiva de continuidade da criação-performance partilhada faz com que o espontâneo seja uma das formas principais dos músicos lidarem com o imprevisível.

## 2.6 Um outro modelo de análise para a “música improvisada”

Incorrendo no risco de confronto com os próprios ideais de performance dos grupos e do que vem sendo defendido aqui acerca desta prática performativa, engendrarei, nesta seção, uma tentativa de transcrição de um trecho de performance de um dos grupos que poderiam servir como um material comparativo analítico dos pontos listados a seguir: contexto idiomático, ostinatos, variação rítmica e melódica, intenções melódicas e harmônicas, variação de timbres e aproximação ao sistema modal, tonal ou atonal.

Uso a palavra “tentativa” para descrever a ação da transcrição, pois como se trata de algo feito com música sem predefinições, com uso do corpo, instrumentos diversos e alguns de afinação inconstante, como o berimbau, pífano, entre outros, o critério de escolhas é estritamente de nível pessoal. Ademais, tal tentativa envolve questões também de interpretação, isto é, se naquele dado momento, por exemplo, seria determinada tal figura rítmica ou se a articulação das notas seria daquela maneira apresentada. Enfim, tratar-se-ia de um registo escrito às “cegas” sem qualquer informação, fora o material musical coletado e sem qualquer interesse por parte dos grupos neste modelo de registo.

Para mostrar a dificuldade em tentar transcrever um material como este, apresentarei um pequeno trecho transcrito livremente (ver Vídeo 32) a partir do vídeo de uma das poucas performances em que seria possível tentar estabelecer aspetos musicais para uma transcrição em partitura, cujo conteúdo pudesse ser legível e tocável. Devo frisar que essa tentativa de transcrição exige diversas adaptações e escolhas interpretativas e, sobretudo, contraria os princípios e uma das principais finalidades desse tipo de performance: criar a partir da espontaneidade e da imprevisibilidade, para um único momento e naquele momento, sem acesso a transcrições.



128BPM Approx.

Guitar

Hang Drum

Synth Bass

Bateria

Vídeo 32. Membrana em performance – trecho transcrito.

Usar uma linguagem para recriar uma performance de “música improvisada” implica prescindir da própria linguagem desta performance: eis que se instaura aí um paradoxo e um conflito em muitos outros contextos. O recurso de análise, portanto, é antagônico, pois produz uma discrepância entre o discurso verbal e musical. Identificar uma linguagem que caracteriza um gênero, por exemplo, afirmar que determinada célula rítmica foi intencional ou até mesmo que o material melódico e harmônico se encontra em certa tonalidade ou sistema, como o modal, tonal ou atonal, também seria um erro. Por esse motivo, decidi-me por abandonar esse tipo de análise musical e partir para a elaboração de um esquema que reflita o funcionamento da prática performativa.

Um ponto interessante a observar: é possível comparar diferentes performances do mesmo grupo simplesmente analisando as características e os princípios do modelo de construção de performance. Identificar tendências, observar quais caminhos práticos são emergentes, isso já se torna suficiente para entender como acontece a criação-performance partilhada. Nesse sentido, elaborei um esquema aberto de análise do modelo performativo da “música improvisada” – no lugar de uma análise musical convencional –, a fim de favorecer a compreensão do funcionamento da performance (ver Figura 24).

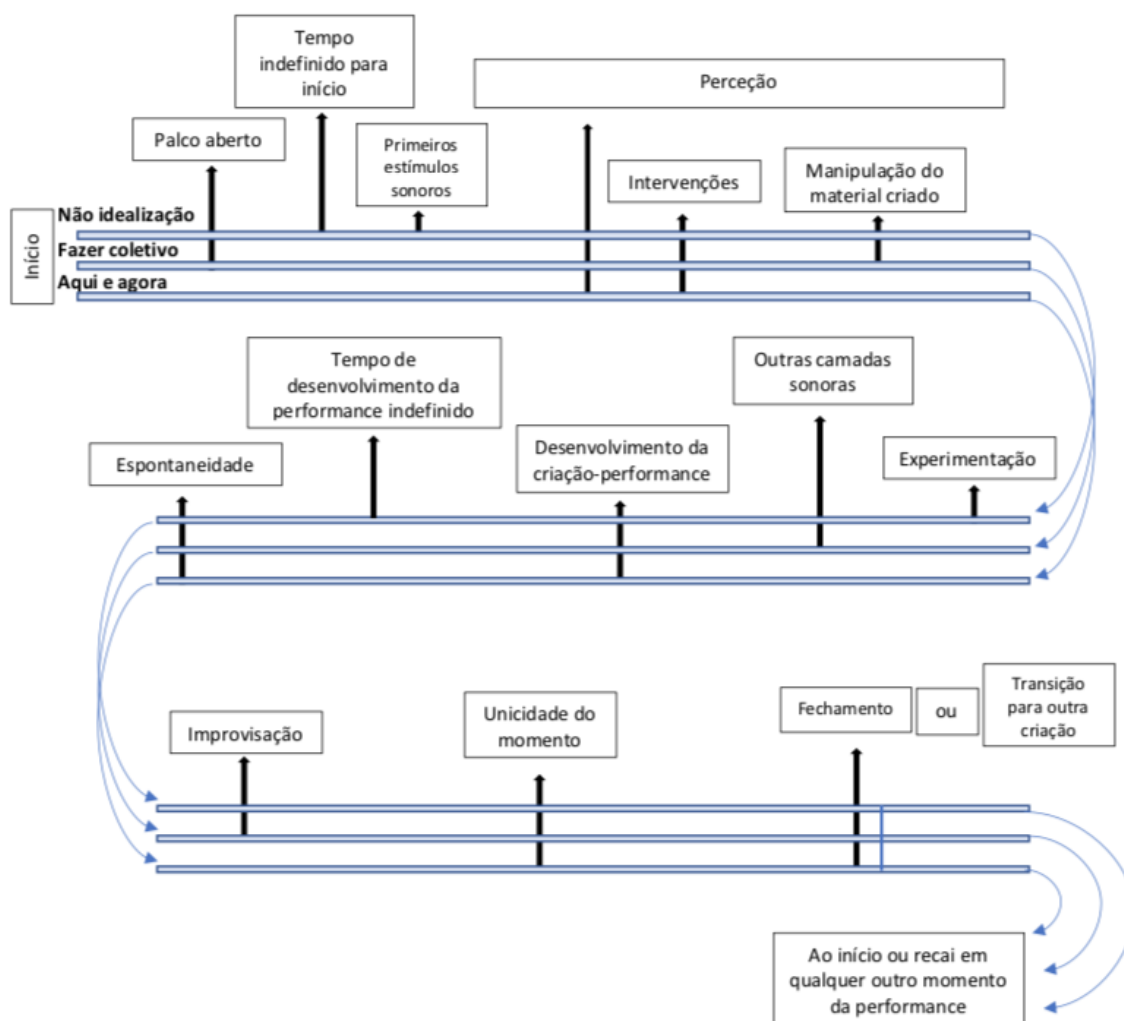


Figura 24. Esquema aberto do modelo performativo da “música improvisada”.

Esse esquema abrange todos os princípios citados anteriormente bem como os elementos que os caracterizam. O argumento de uma não linguagem – que implica a recusa da partitura – acaba por criar uma nova linguagem, desconstruída e plural. Dentre todos os cruzamentos teóricos e práticos da “música improvisada”, existe também uma rede específica da criação-performance partilhada que é ainda mais abrangente, se atentarmos para os processos de desconstrução do fazer musical e os discursos sobre este. Tais discursos, portanto, argumentam favoravelmente à desconstrução da ideia de concerto, repertório, gênero musical, entre outras situações.



A desconstrução, neste caso, resulta da consciência de que o modo como pensamos, falamos ou nos posicionamos no mundo está pré-construído ou é socialmente construído, a fim de que reproduzamos uma série de comportamentos para estar de acordo com essa construção. A prática da criação-performance distancia-se largamente desse modo de construção, dado o caráter normativo que ele apresenta. Autores como Morin e Kern (2003), Derrida (2001) e García Gutiérrez (2007; 2011) apontam para caminhos pluralistas para a desconstrução de conceitos. Neste contexto, Foucault (2008) defende que é necessário escavar, tirar camadas, para ver o que está atrás daquela construção, seria como uma busca para definir os próprios discursos, uma maneira de descontinuar o que está posto como norma. Assim, sob a égide da desconstrução, argumento que esta condição efêmera dos grupos situa-os em um “entre-lugar”, indefinido, de modelo performativo e musical artístico.

Diante dessa perspectiva, o conceito de García Gutiérrez (2011), ao propor uma teoria da desclassificação, cita o uso da classificação, que leva ao reducionismo, uma vez que tende a simplificar e fragmentar algo, transformando-o em linguagem comum, sendo que o ideal é justamente não existir uma hierarquização ou fragmentação. O que García Gutiérrez propõe então é uma desclassificação, baseado na existência de um pluralismo lógico capaz de garantir igualdade de posições. O objetivo, aqui, não é negar a classificação musical ou performativa, mas apresentar a suposição de uma lógica diferente, plural, ampla. Talvez, os envolvidos na prática de criação-performance partilhada utilizem esquemas abertos, de forma abrangente, de acordo com o que acreditam ser o mais próximo do que fazem. Desse modo, é importante compreender as intenções dos criadores-*performers*, quando procuram atingir formas de relação liminar, de ruptura, transformação, mutação e descontinuidade, em diversos sentidos da prática performativa. É possível inferir que a desclassificação seja a forma que esses praticantes encontraram de se desvincular dos modelos tradicionais de performance.

## 2.7 O Desvincular

*“[...] não é só por desvinculação, é também por ser um ato natural do ser humano, o ato de criar. Pode ser fugindo daquilo que existe, como também, usando aquilo que existe para algo novo” (Fernandes 2017b, entr.).*



A partir das amostras de criação-performance partilhada, que caracteriza a “música improvisada”, concentrei esforços em tentar perceber como se define o processo criativo através do repositório musical dos atuantes. Devemos lembrar que a grande ambição dos criadores-*performers* é tocar a partir de um ponto zero, em que não existe um conteúdo musical pré-definido, o que nos orienta para a proposta do conceito de “desvinculação” dos paradigmas instituídos na música tradicional ocidental. Esse processo parece definir-se por uma espécie de ação libertadora em relação a um conjunto de princípios e regras da música convencional, como uma tentativa de limpar todo o lastro que se tem por trás do músico experiente. A ideia parece conduzir ao fazer algo com música como se não existisse nada de musical à disposição, o que, portanto, aponta para uma utopia.

Contudo, esta prática, no momento da partilha é submetida ao conhecimento musical que os participantes já possuem, adquirido com a vivência do fazer musical, que diz respeito ao olhar que fixam sobre a prática a partir das suas experiências anteriores com música, que resultam na constante configuração dos seus atos performativos. “Acredito estar desvinculando da previsão de como a música será iniciada, desenvolvida e finalizada. Cada peça é uma história que vai tendo novos enredos à medida que as coisas vão acontecendo” (Prudente 2018a, entr.).

Segundo o pensamento de Zumthor (2007), a performance é um ato de presença no mundo e em si mesma, e nela o mundo está presente; então, como tal, haverá sempre diferentes formas de caracterizá-la. No caso da prática de criação-performance partilhada, esta parece construir uma ponte entre o momento da performance e o seu desempenho ao vivo (vivência musical individual). Dessa forma, percebe-se que os músicos envolvidos atuam com camadas bastante relevantes de conhecimento sobre música.

Igualmente, o que passa a acontecer no momento da performance é um processo de criação musical em tempo real, que busca sempre algo “novo”, verificando-se aí uma espécie de contradição: os músicos procuram interpelar todo o conhecimento consagrado sobre música e ao qual estão filiados, usando o mesmo para uma nova produção e performance que procura anulá-lo. Rui Oliveira relata que não tenta compreender e enquadrar o que está a fazer: “[...] tive um percurso onde comecei por isso, fui estudar filosofia e coisas, queria perceber tudo, compreender e percebi que esse caminho limita, é uma parte que não renego, mas agora eu estou empenhado em seguir o instinto, seguir o som” (Oliveira 2019, entr.).

Aparentemente, verifica-se uma espécie de desvinculação por parte dos músicos, ao tentar esquecer seu repositório performativo, os paradigmas instituídos associados à música, mas, ao mesmo tempo, recorrem a esses paradigmas como instrumentos de inquirição e de performance. Uma aproximação na busca por sonoridades como vínculo principal não quer dizer que se abandona a ideia de que o que estão a fazer é música ou musical, até mesmo porque o nome cunhado aqui para esta prática performativa utiliza a palavra a música. O que se quer dizer é que se mostra efetiva, na funcionalidade dentro da prática performativa, a desvinculação dos modelos instituídos de performance da música tradicional e de alguns dos paradigmas intrínsecos a esta. Esse discurso está ativo entre os praticantes:

Acredito que, muitas vezes, o elemento melodia, tal qual uma sucessão de notas, pode não existir ao dar lugar a ruídos, toques, *loopings* criados no momento, etc. Da mesma forma acontece com o elemento harmonia, onde acordes podem ser criados sem obedecer cadências, consonâncias, dissonâncias e ritmo, tendo em vista a “trama sonora” que pode estar se desenrolando entre os músicos em determinado momento e pode ser que tudo acabe de uma maneira inesperada. Tudo pode parecer mais uma *paisagem sonora* do que propriamente um enredo lógico mais frequentemente presente nas relações mais convencionais entre os elementos musicais (Rêgo 2018b, entr.).

Júlio Rêgo ainda completa com uma das várias expressões que são utilizadas pelos membros dos grupos entrevistados – “paisagens sonoras” –, na tentativa de descrever de outra forma o vínculo com o que é sonoro e não necessariamente precisa ser musical. Tendo em vista que esses discursos muitas vezes são individualizados, não sendo unânime algumas expressões específicas.

Outro dia eu estava lendo um texto do Vitor Santos, maestro e trombonista, e tem um termo que ele usa que se chama *trama sonora* e eu peguei isso e pensei: “rapaz que nome massa!”, tem a explicação dele lá, que é o que acontece e ele considera assim no trabalhar música, e peguei isso e vi que realmente é uma trama sonora não é música, se eu começo fazendo uma “história” e Dudu está fazendo uma “história” aqui com esse negócio e tal, e você entrou em acordo com isso daqui, existe uma trama, porque você não está sozinho (Rêgo 2018b, entr.).

Acerca de questões como essa que foi relatada, decidi pela elaboração conceitual do termo “desmusificar”, que advém, antes de tudo, de uma postura pragmática. Para isso, é necessário apresentar, em um primeiro momento, algumas características que refletem o uso desse termo, além das que já foram citadas. Essa proposta exige a desvinculação dos paradigmas musicais e a observação de quais destes são mais relevantes e como ocorre a relação com os agentes envolvidos.

Antes de discutirmos os conceitos que envolvem o termo, cabe descrever a definição no uso da palavra “des-musifica-ção”. O uso de prefixo articulado ao sufixo diz muito a respeito do que se pretende mostrar. Essa forma diferente de nomear os fenômenos tem se tornado cada vez mais comum na academia. Os vocábulos criados (neologismos) passam a fornecer – ou tentam – um novo significado na designação de algo.

O uso do prefixo “des-” está diretamente ligado àquilo que não pode ser enquadrado. Por exemplo, os adjetivos “comum” e “descomum”, remetem a algo considerado, respectivamente, dentro do padrão e “fora do padrão”. Nesse sentido, o que o torna o “descomum” excepcional é justamente por estar em contraposição a lugar “comum” e, portanto, junto ao que é diferente. Sardo (2016) oferece um bom exemplo no porquê do uso dessas palavras.

Prefijos como “re”, “des”, “in”, “trans”, “pos”, frecuentemente articulados con el sufijo “ción” – como re-significa-ción, des-politiza-ción, o trans-vocaliza-ción - han alcanzado un protagonismo cada día más fuerte en nuestros discursos. Soy consciente que esto no es exclusivo de la etnomusicología. No obstante, este uso - o abuso - de la creatividad aplicada a la construcción lexical, nos conviene particularmente y está basado en la convicción demostrada en años de investigación, de que la “itinerancia”, el “transito” y la “movilidad” son comunes a los fenómenos de interés etnomusicológico (Sardo 2016, 2).

Porém, o sentido da palavra “desmusificar” está voltado ao da não vinculação a paradigmas da música convencional, do que em um sentido oposto ao ato de musicar ou fazer música, como é notório na maioria das palavras formadas com o prefixo “des”. Para isso, será necessário um aprofundamento de conceitos como o *De-linking* (Mignolo 2007), a partir do referencial teórico do pensamento decolonial.

O assunto sobre descolonialidade tem sido bastante debatido nas pesquisas acadêmicas, pois, além de toda a sua relação com o período histórico posterior aos processos de descolonização do “Terceiro Mundo”, iniciados na primeira metade do século XX, diz respeito a um conjunto de contribuições teóricas que propiciaram o pensamento decolonial. Este posicionamento ganhou maior evidência a partir da década de 1980 (Ballestrin 2013). Entretanto, é necessário lembrar que o pensamento decolonial existe desde o início das formas modernas de colonização – isto é, pelo menos até o final do século XV e início do século XVI – e, nesse sentido, também existe um certo movimento decolonial (Maldonado-Torres 2011). Vejamos então duas noções importantes sobre esses estudos descoloniais.

A primeira é o facto de pensadores pós-coloniais poderem ser encontrados antes mesmo da institucionalização do pós-colonialismo como corrente ou escola de pensamento. A segunda é o fato de que o pós-colonialismo surgiu a partir da identificação de uma relação antagônica por excelência, ou seja, a do colonizado e a do colonizador (Ballestrin 2013, 91).

Nesse sentido, a proposta decolonial decorre do pensamento pós-colonial no qual esta proposta se inscreve. Ela busca a construção de um saber que, segundo Samir Amin (1990) se desliga (*delinking*) de uma lógica dominante como uma necessidade de desvinculação ao desenvolvimento desigual. Um dos principais nomes do pensamento decolonial é Walter D. Mignolo (2007), que construiu seu conceito *de-linking* (desvinculação), baseado nas contribuições do economista Samir Amin e do sociólogo Aníbal Quijano. Este último também propõe o “desligamento”, mas a partir de uma perspectiva da “colonialidade do poder” como ferramenta da modernidade para processos de dominação; o autor, preocupado com essa questão, articula a noção de “descolonização epistémica” (Quijano 2000).

A ideia de “desprendimento” justifica a proposta teórica de desvinculação e, conseqüentemente, sugere-me a defesa da “desmusificação” ou desvinculação de modelos musicais tradicionais, como forma de contribuir para reflexões acerca do pensamento decolonial em música e para estudos decoloniais, demonstrando que, no contexto da música, temos ações que podem cooperar para repensarmos os modelos hegemônicos e novas formas de ruptura do fazer musical. Portanto, para compreender a fundo a proposta teórica de “desmusificação”, aqui lançada, é necessário olhar para o conceito de *De-linking* (desvinculação), defendido por Mignolo (2007). Esse conceito leva-nos não somente a pensar a partir de uma descolonização epistémica, mas também outros princípios de conhecimento e compreensão.

O trabalho de Mignolo (2007) é, decisivamente, o motor da nossa proposta teórica de “desmusificação”, pois ele empresta-nos a ideia de desvinculação ao modelo instituído, uma mudança epistémica “decolonial” e, no nosso caso, uma desvinculação ao modelo musical convencional consagrado. Um fator importante é notar que a desvinculação (*De-linking*) pressupõe saber de onde/que se deve se desligar. É a partir daí que a nossa proposta esbarra em duas questões a serem trabalhadas: como fazer música e desvincular-se dela ao mesmo tempo? O que pesa mais na identificação do que é música, para os seus praticantes?

Tais questões chocam com um paradigma de música cujos princípios estruturais básicos seriam: a dimensão formal, de conteúdo e contexto. Se pensarmos que os grupos são mediadores neste processo de interpretação destes conceitos, mas estão a tentar abdicar deles para a criação de um novo paradigma a partir deste movimento de “desvinculação”, surge, portanto, um processo de “desmusificação”. A partir disso, podemos notar que, dos três princípios citados, a forma e o contexto estão sinalizados nos discursos e na prática performativa como algo que já vem sendo desvinculado dos padrões, tendo como exemplo a negação ao sistema de gravação de discos, roteiro de apresentação, repertórios e ensaios. Esses aspetos visíveis podem ser uma possível amostra de que mais elementos podem ter sido deixados de lado. Resta, no caso do conteúdo, a maior incógnita do “desmusificar”, pois envolve aspetos como escalas, afinação, tonalidade, entre outros parâmetros que são mais difíceis de serem desvinculados. Portanto, neste processo – que alguns chamam música e outros chamam som –, os praticantes aparentam utilizar alguma forma da desvinculação, para “desmusificar-se” dos princípios instituídos e consagrados no fazer musical.

Os grupos aqui elencados aparentam o desejo de fazer música sem um material musical prévio. Porém, eles só chegam a esse “resultado” em sua prática musical por justamente terem um vasto repositório musical individual, serem conhecedores e estarem habituados a fazer música. Mesmo assim, é perceptível que não deixam de acreditar que estão a propor sempre algo novo ou até mesmo “livre” dos aspetos estruturais que as suas experiências têm da música convencional (ver Figura 25).

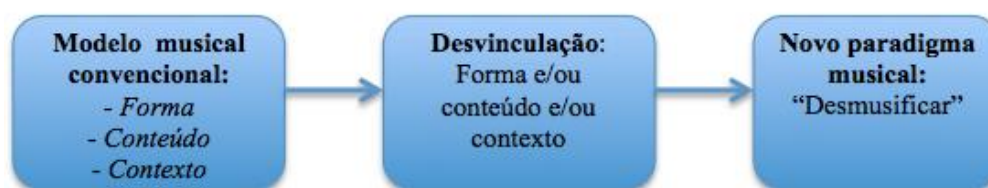


Figura 25. Modelo teórico de análise da proposta conceitual “desmusificação”.

A partir dos discursos em defesa da liberdade na improvisação, por grupos de música improvisada na década de 1960, levantou-se o seguinte argumento: “É esse, então, o pré-requisito da liberdade: o músico deve, em certa medida, tornar-se um ser despersonalizado, um agente participante de uma determinada situação; não se trata, então, de vontade de expressão (atividade voluntária), trata-se de integração e

agenciamento” (Del Nunzio 2017, 40). Del Nunzio (2017) afirma ainda a respeito de um processo de despersonalização que a música ocasionava aos participantes de música improvisada, tendo em vista a difícil distinção dos responsáveis por cada som, e que esse processo de despersonalização se relaciona também com a tentativa de evadir as suas experiências prévias no momento da performance.

Boaventura de Sousa Santos (2010) propõe a ideia do “des-pensar” para poder pensar, onde ele expõe – além de outros conceitos – a sociologia das ausências (Santos 2002), que precisa questionar lógicas como a da monocultura do saber e do rigor científico, através da identificação de outros saberes ou o que o autor chama de ecologia dos saberes (diálogo entre os vários saberes). O objetivo da sociologia das ausências então é “revelar a diversidade e multiplicidade das práticas sociais e credibilizar esse conjunto por contraposição à credibilidade exclusivista das práticas hegemônicas” (Santos 2002, 253).

O autor discorre também sobre outras lógicas, destacando cinco domínios na sociologia das ausências, dentre os quais destaco a da lógica da classificação social, cuja antítese é a ecologia dos reconhecimentos, esta última ligada à quebra da ação capitalista moderna de “identificar diferença com desigualdade” (Santos 2002, 252). Tal lógica se apossa do privilégio de determinar quem é igual e quem é diferente, caso muito comumente percebido nos teóricos e praticantes de música. Esse contexto em geral pode ser associado ao que foi apresentado com as teorias de Quijano (2000), Mignolo (2000) e outros teóricos quando se referem à Colonialidade do poder. Santos (2002, 250) assevera que a “[...] superação das totalidades homogêneas e excludentes e da razão metonímica que as sustenta obtém-se pondo em questão cada uma das lógicas ou modos de produção de ausência[...]”. Portanto, a sociologia das ausências novamente confronta e abre espaço para um princípio de igualdade - reconhecimento recíproco - e possibilidade de diferenças.

Se é necessário um “des-pensar” para poder pensar e essa ação é iniciada também a partir de uma ecologia de reconhecimento de outros saberes, como afirma a proposta de Santos (2002; 2010), assim, pode-se pensar que é possível o “des-musicar” para “musicar” algo. O que quero dizer é que essa forma de legitimar outros saberes parte do princípio da identificação dos contextos e práticas neles operadas, e o modo como os indivíduos constroem conhecimento em conjunto. Pois, um dado músico, ao propor criar algo com música, de forma grupal e sem padrões pré-concebidos ou requisitos

associativos a determinadas vertentes musicais, está disposto sobretudo a reconhecer e manusear o saber do outro, e é justamente essa a proposta da prática musical da criação-performance partilhada.

Nessa direção, a busca por novas situações sonoras se torna então a condição primordial para a atuação na performance, aproxima-se do que buscamos justificar com a “desmusificação”. Desse modo, seria possível, além de apontar fatos históricos que comprovam a tentativa da busca por uma desvinculação em práticas performativas como esta, traçar também os aspetos que foram e ainda continuam a se desenvolver na afirmação da existência desse processo. Antes e durante o processo de criação há uma “desmusificação” e o que aparenta é que, em certo momento, os praticantes já estão conscientes do que estão a fazer e do que é composto o material musical criado, como se isso fosse mais um motivo para tentarem algo diferente. A busca por algo “novo” e desvinculado não se torna um “caos sonoro”, justamente por conta dessa consciência.

Eu também não me agrado a seguir e estar um longo tempo a desfrutar de música sempre à procura só do novo ou do diferente e que permitem demasiado entropia, eu gosto de encontrar um equilíbrio entre, é como se houvesse uma espécie de música que parece ensaiada mas não foi ensaiada, encontrar capacidade de fazer temas compostos como crias no momento e dar consistência a isso e essa consistência necessária traz o outro lado que não é imprevisibilidade, mas andamos sempre nem tanto ao mar nem tanto a terra, o meio termo é sempre sentido de forma intuitiva (Fernandes 2019, entr.).

Ou seja, a referência à liberdade que possuem no momento da performance vem sempre acompanhada da consciência do que estão a propor, sem que esta interrompa a intuição dessas ações. O protagonismo do imprevisível mais uma vez entra em cena e torna o processo de desvinculação uma unidade performativa associada, de maneira aberta e livre, ao que querem consciente ou inconscientemente (se) desvincular.

## 2.8 As perspetivas dos membros da audiência

Contrastes e mudanças em uma performance sempre são recebidos com impacto. Estando então a prática de criação-performance partilhada deslocada dos modelos performativos comuns, quais são as reações dos ouvintes? O que os chama a atenção? O que conecta o público aos praticantes e o torna coadjuvante dessa prática?



Em um levantamento das impressões do público sobre a performance foram aplicados questionários em dois momentos distintos de performance e de tempo (2017 e 2019), sendo um para cada grupo. Assim, foram traçadas duas linhas principais de questões: O que chama a atenção ou que vale ser ressaltado neste tipo de música? E quais as sensações ou impressões durante a performance?

Esses questionários foram entregues de forma voluntária ao final das performances, sendo os perfis distintos em relação a idade, gênero, profissão, entre outras características. O primeiro foi aplicado no dia 04 de dezembro de 2017, na performance do Membrana, na Reciclaria Casa de Artes, em Aracaju (Brasil), onde os voluntários responderam as questões no próprio papel que lhes foi entregue. Já o segundo, foi feito no Teatro CETA, no dia 02 de março de 2019, na performance do O Xú, e os questionários foram enviados para o e-mail dos voluntários e as respostas foram devolvidas por essa via.

Diante de todo o cenário de performance apresentado - anteriormente, detalhado - destaco inicialmente as adjetivações que estão sugeridas nas suas impressões. Nesse sentido, as palavras “improvisado, espontâneo, experimental, livre” mais uma vez surgem como forma de tentar explicar o que perceberam da prática performativa.

De acordo com um dos membros da audiência “[...] it was amazing to listen and watch how musicians were creating totally new composition in the present moment, in moment of performance”<sup>22</sup>. Outro destaca duas características “[...] a improvisação como matéria de composição e o processo de criação coletiva”<sup>23</sup>. Também em relação a uma performance do Membrana, comenta que “[...] a música experimental, sem ensaios, traz repentes que são de acordo com a energia envolvida daquele ambiente”<sup>24</sup>. “A capacidade de improvisação e a espontaneidade”<sup>25</sup> são duas características destacadas. “Um trabalho muito interessante de performance. Aparentemente muito livre na criação e com um grande entrosamento entre os dois músicos”<sup>26</sup>. E ainda: “[...] capacidade de improvisação *criativa* dos músicos”<sup>27</sup>.

É possível notar também determinadas especificidades descritas nos depoimentos, relacionadas ao contexto da “música improvisada”, como o envolvimento com o público e

<sup>22</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>23</sup> Depoimento sobre a performance do *Membrana*, na Reciclaria Casa de Artes, em 04 de dezembro de 2017.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

a forma como a performance os envolve: “Uma performance muito interativa, muitas vezes até partilhada com a plateia que se mostrou envolvida”<sup>28</sup>. “[...] a habilidade de interação e entrosamento entre os músicos, além da comunicação e interação com o público, que pôde participar da performance em diversos momentos”<sup>29</sup>. “A interação com o público também é interessante”<sup>30</sup>.

Da mesma forma que as suas performances parecem chamar a atenção do público, os músicos têm a consciência de que o mesmo material musical fornece interpretações variadas e múltiplas acerca da sonoridade, conteúdos musical e idiomático por exemplo, e isso é refletido em depoimentos como o seguinte, sobre o Membrana: “O que se destaca pela articulação entre linguagens contemporâneas, especialmente associadas a música eletrônica e a musicalidade tradicional e popular, desde o uso de instrumentos populares e frases rítmicas e melódicas, especialmente do baião e do samba de coco. No fim, trata-se de uma mistura da dinâmica mais rica na tradição cultural brasileira: alternada entre ‘local’ e ‘universal’”<sup>31</sup>.

A reação com o que o outro está a fazer e a interação entre os praticantes é um outro ponto que também chamou a atenção dos membros da audiência: “Enquanto espectador, minha atenção foi conduzida sobretudo pela curiosidade no processo de criação em tempo real dos músicos. Me impressionou especialmente a velocidade de reação de um músico a cada nova ideia musical proposta pelo outro e a forma que cada música tomava forma e era desenvolvida”<sup>32</sup>.

Ao comparar a performance com outras práticas performativas de que eram conhecedores e conhecedoras, os entrevistados citam referências próximas às que muito dos praticantes costumam citar como influência: “Me lembra Alice Coltrane, Sivuca, Hermeto Pascoal, havendo como pensamento abstrato, *nonsense*, psicodélico que traz como efeito a abertura da consciência e a possibilidade de entrar em outra dimensão da consciência”<sup>33</sup>. Outros surpreendem-se por nunca terem ouvido antes um duo vocal fazer improvisações a partir de recursos de *looping*: “*I listened to the similar projects but with instrumental performance. It was my*

---

<sup>27</sup> Depoimento sobre a performance do *Membrana*, na Reciclaria Casa de Artes, em 04 de dezembro de 2017.

<sup>28</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Depoimento sobre a performance do *Membrana*, na Reciclaria Casa de Artes, em 04 de dezembro de 2017.

<sup>32</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>33</sup> Depoimento sobre a performance do *Membrana*, na Reciclaria Casa de Artes, em 04 de dezembro de 2017.

*first time to hear vocal duo with free improvisation with using looping technique*<sup>34</sup>. Ou, ainda, citam o músico e cantor Bobby McFerrin no que diz respeito ao “aspecto da exploração de sonoridades vocais e de percussão corporal”<sup>35</sup>. Para alguns um projeto assim “com este tipo de particularidade foi o único a que assisti”<sup>36</sup>, mas defendem que o grupo se insere numa perspectiva musical do século XX, especialmente na música instrumental, erudita e popular e “proporciona uma atmosfera musical diferente do que existe na mídia popular. Cria interações que vão além da musicalidade”<sup>37</sup>.

É, sobretudo, frequente a associação com diversas outras práticas performativas e vertentes musicais, não só nesses depoimentos, mas em aproximações em conversas informais com o público em geral. Cabe ressaltar que, previamente à aplicação dos questionários, decidi não reportar aos músicos sobre a temática aqui proposta e o termo cunhado, para que estivessem livres para expressar suas opiniões e isto acabou sendo efetivo.

Este panorama mostrou-se eficaz em corroborar tudo o que já foi argumentado até aqui, principalmente ao posicionar a “música imprevisada”, mais uma vez, em lugar variável e plural. A atribuição desse termo surge também para respeitar e abarcar todas essas designações. Importa, portanto, sinalizar que as possibilidades semânticas contidas na expressão fazem parte da construção da “música imprevisada” e que a imprevisibilidade continua a ser a matriz dessa construção.

---

<sup>34</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Depoimento sobre a performance do *O Xú*, no Teatro CETA, em Aveiro, no dia 02 de março de 2019.

<sup>37</sup> Depoimento sobre a performance do *Membrana*, na Reciclaria Casa de Artes, em 04 de dezembro de 2017.

## PARTE III – “MÚSICA IMPREVISADA”: UM CONVITE AO EXPERIMENTO

Diferentes problemas permearam o desenvolvimento desta investigação desde o início da construção da tese. Questionei se seria possível que músicos vinculados a outras práticas performativas ou que nunca estiveram a realizar performances semelhantes ao que acontece na “música improvisada”, pudessem obter os resultados sonoros que a caracterizam como tal. Questionei também se os músicos, no contexto de um experimento de “imprevisação”, continuariam a recorrer aos paradigmas tradicionais, e de que forma sua experiência em outras vertentes musicais influenciariam o desenvolvimento da criação-performance partilhada.

Assim, a fim de responder a essas questões, servi-me de dois contextos de análise, os quais discutirei nesta seção. O primeiro foi o projeto Passe, idealizado por Eduardo Prudente (Membrana), especialmente para a ocasião de um festival de música em Sergipe (Brasil), em novembro de 2019 na cidade de São Cristóvão. O projeto Passe aproximou do público que estava a transitar, e de outros músicos a forma como acontece a criação-performance partilhada, sendo implementada nos moldes de “palco aberto”, para possíveis interferências de maneira geral, favorecendo a partir disso a imprevisibilidade no fazer musical e reconfigurações sonoras.

O segundo contexto de análise foi um laboratório com músicos convidados que organizei no ano de 2020 como fechamento da pesquisa, especificamente para explorar os princípios da “música improvisada” abordados na seção 2.5 e executar o novo modelo de análise proposto na seção 2.6 desta tese. Para esse laboratório foi elaborado um planejamento de execução em que se pudesse usufruir da criação-performance durante o tempo máximo de partilha dentro de um único momento de construção sonora. Na precisão de um espaço reservado exclusivo para o laboratório e seus participantes, optei pelo estúdio de música (Orí) de Dudu Prudente (Membrana). Este estúdio tornou-se o local ideal para a execução inicial do projeto, pois além do acesso facilitado para a montagem de equipamentos, é um espaço que fornece muitas opções de instrumentação e experimentos sonoros. O laboratório ocorreu apenas em uma edição devido as circunstâncias e agravamentos da Pandemia de COVID-19 no ano de 2020 e 2021 com as medidas de distanciamento social e isolamento. Assim como no projeto Passe, o

laboratório Imprevisado utilizou dos recursos audiovisuais captados pelos próprios idealizadores para fundamentar o contexto de análise desta última etapa da tese.

De antemão, informo que, para compor a estrutura de análise das performances, estabeleci os seguintes tópicos: a) **instrumentação** – diz respeito ao material utilizado, seja um instrumento convencional ou não, e as formas como esses instrumentos foram inseridos; b) **princípios atuantes** – baseado nas características de performance já descritas no capítulo anterior; c) **resultados** – uma análise geral do desenvolvimento da criação-performance, impressões e situações ocorridas que ressaltam a imprevisibilidade; por último e utilizado apenas como tópico na descrição da criação-performance partilhada no laboratório de “música imprevisada”, o d) **feedback**. Este foi adicionado a tempo da aplicação de um questionário com os convidados no pós-performance, a envolver questões a respeito das impressões que estes tiveram, o que acreditavam ser importante ressaltar nesta prática, entre outras questões.

### 3.1 Projeto Passe

Elaborado por Eduardo Prudente, o projeto teve o intuito de explorar a construção sonora em uma área externa e aberta, com participação de convidados, porém, livre para interferências externas do público. Submetido a um credenciamento público de artistas organizado pela prefeitura de São Cristóvão, Sergipe (Brasil), o projeto foi selecionado para compor a programação do Festival de Artes de São Cristóvão (FASC), do dia 16 de novembro de 2019. O evento contou com diversos palcos, dentre os quais estava o palco intitulado “beco do amor”, destinado à categoria de música alternativa e instrumental, no qual Eduardo Prudente apresentou a referida proposta.

O projeto consistiu em uma performance solo do Eduardo Prudente, só que com convidados, o qual ele denomina de “mesmo universo do Membrana e do espírito criativo”. O intuito da performance coletiva com equipamentos e instrumentos, em sua maioria eletrônicos, foi o de criar camadas e texturas sonoras, estimulando os convidados a tocarem em cima das sonoridades criadas pelo propositor ou até propostas por eles mesmos, de maneira rotativa, ou seja, estruturas sobrepostas (*overdubs*) cíclicas que remetem à estrutura de *Live Looping*.

Um facto interessante a destacar sobre o formato desse projeto é que, após ingressarem na performance, a permanência dos participantes é livre em termos de tempo e de espaço para criar ou até convidar outras pessoas. É perceptível também uma busca pela fluidez das transições na criação-performance, até se obter um efeito sonoro satisfatório.

Sempre tive vontade de fazer uma música menos pensada e mais sentida, que servisse também de laboratório para exercitar a mente criativa. Por também ser produtor musical, penso muito em chegar a lugares pouco explorados no ambiente habitual da música, que transforme a própria ideia de uma apresentação musical em algo mais estimulante dos sentidos e menos “apreciado” (Prudente 2018a, entr.).

Na sequência, elencarei três performances do projeto Passe, cada uma delas com a participação de diferentes convidados e situações, e em cada uma delas analisarei as aproximações com os princípios de performance da “música imprevisada”, já discutidos aqui.

### **3.1.1 Passe #1**

A partir do desejo em apresentar um fazer musical criativo e sensorial para outros músicos e o público que transitava pelo local, Eduardo Prudente convidou para o início da performance quatro músicos: Pedro Mendonça (percussão), também do Membrana, Rafael Ramos (sintetizador), Carol Prudente (voz) e Fábio Aricawa (percussão). Não houve um momento com todos os músicos em simultâneo, pois à medida que se desenvolvia a criação-performance eles eram inseridos e deslocados, porém, com a presença constante de Eduardo Prudente (ver Vídeo 33).



Vídeo 33. Projeto Passe #1 no FASC 2019. 16/11/2019.

#### a) Instrumentação

Neste projeto, instrumentos diversos foram colocados à disposição, sendo que alguns deles eram fontes sonoras incomuns, mas que foram adaptadas como instrumento, como o uso do motor de um espremedor de laranja com um prato de bateria acoplado, um altifalante utilizado como bumbo de bateria, a carcaça de uma máquina de lavar roupa, como tambor metálico, entre outros elementos comuns e incomuns enquanto instrumentos musicais.

Para essa primeira performance, os músicos utilizaram basicamente uma espécie de percussão metálica com recursos eletrônicos, sintetizadores, *mixer* e voz, sendo que toda essa instrumentação estava carregada com efeitos sonoros e esses recursos eram controlados ao nível da intensidade dos efeitos e *mixer*, pelo integrante do grupo Eduardo Prudente.

#### b) Princípios atuantes

Os três elementos do “princípio da não idealização” permaneceram constantes durante toda essa performance e os estímulos sonoros iam se configurando. Logo após novas camadas sonoras, surgiam as transições e, com isso, a continuação, o fluxo, tudo isso enquanto os músicos experimentavam os recursos instrumentais e sonoros disponíveis. Podemos observar, com o uso da “percussão metálica”, por exemplo, que os praticantes



tentam manipular os sons que ela é capaz de produzir e, ao mesmo tempo, parecem improvisar frases rítmicas, ocorrendo algo semelhante com o uso da voz e do sintetizador.

Apesar do fazer coletivo nesta performance, os performers aparentam uma maior atenção ao seu material individualizado e isso gerou uma ausência de espontaneidade e de outros elementos. Mesmo diante disso, é possível perceber, ao comparar com as performances seguintes, a valorização do coletivo e da unicidade da criação-performance partilhada.

### **c) Resultados**

Ao tentarem criar relações coletivas no fazer musical, os músicos acabam por validar a partilha e a preocupação com o que o outro está a fazer se torna então um dos elementos principais da performance. Em contrapartida, devido à proposta da performance envolver convidados que nunca participaram nesse tipo de prática performativa, foram acionados outros modos de colaboração da criação sonora. Por exemplo no projeto Passe, Eduardo Prudente parece tomar para si o papel de um propositor que está ativo a todo o momento e que deseja levar os convidados a também proporem algo, e não só esperarem para reagir ou interagir após algum primeiro estímulo tal como acontece no Membrana. Ele parece buscar trazer também contextos imprevisíveis quando todos estão no mesmo estado de ação e reação.

O tempo do encontro, mesmo não sendo definido, acabou por ser curto (em média de três a sete minutos), em relação também às performances dos grupos analisados nesta tese. Finalmente, por se tratar de uma experiência formal de fazer música dentro de um contexto informal, os convidados se sentiram à vontade em suas atuações performativas, contribuindo da maneira como já estavam habituados em suas práticas musicais prévias.

### **3.1.2 Passe #2**

Nesta segunda performance, logo após os primeiros estímulos sonoros emitidos por Eduardo Prudente, ainda sozinho, eis que um grupo de Chegança de São Cristóvão transita pelas ruas

da cidade, em cantoria e marcha. A Chegança<sup>38</sup> é uma manifestação folclórica tradicional em Sergipe (Brasil), em que reproduzem um auto popular em formato de procissão que retrata o que foi o conflito religioso e social entre os cristãos e os mouros, bem como as aventuras marítimas. O ápice de tal representação é o “batismo” dos mouros infiéis, derrotados pelos cristãos. É interessante destacar que as pessoas que compõem a comitiva dessa manifestação se apresentam com vestes de marujos e oficiais da Marinha Brasileira (Dantas 1976).

Reagir aos sons que se tornavam cada vez mais altos e próximos, vindos do cortejo, foi inevitável. Assim, nesse encontro passageiro de duas performances, Eduardo Prudente pôs-se a colher um fragmento da música que a Chegança estava a fazer, e o incorporou ao som que ele já estava a desenvolver. Dessa junção, foi obtida uma variedade de estímulos e, consequentemente, uma pluralidade sonora.

Além do Eduardo, estava presente o João Mário (guitarra elétrica), que deu início à sua criação-performance justamente enquanto estava a ocorrer a interação com o material captado da Chegança. A participação do João Mário aparentou uma conexão maior, tanto com o material sonoro quanto entre os dois criadores-*performers*, em relação à performance anterior, pois conseguiram interagir de maneira mais incisiva aos estímulos e propor também novos materiais (ver Vídeo 34).



Vídeo 34. Projeto Passe #2 no FASC 2019. 16/11/2019.

<sup>38</sup> Para mais informações detalhadas sobre a Chegança em Sergipe, aceda ao vídeo “Cultura em Foco – Chegança”, no canal da TV Alese. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NRU5QAXITI4>.

### a) Instrumentação

Pedaços de madeira ganharam forma e distribuição percussiva no início dessa performance, também foram adicionados efeitos de *loop* e *delay* para dar sustentação a esses primeiros estímulos de criação. Após isso, os recursos eletrônicos ocuparam todo o espaço, a bateria em *pads*, os efeitos com o *mixer* e pedais. É interessante perceber que as madeiras não aparentavam ter sido manipuladas antes, elas surgiram soltas e como um experimento da sua sonoridade que passou de fonte sonora incomum para comum, como já descrito da aproximação do “imprevisado” com o conceito de instrumentalidade.

Desde a chegada da marcha, as vozes e a pulsação dos pandeiros da Chegança de São Cristóvão, até serem captadas e processadas durante a sua passagem pela performance, pareciam se encaminhar para uma adaptação ao material que estava sendo criado no Passe, de modo que foram adquirindo nova forma e se incorporando à performance.

### b) Princípios atuantes

Nessa performance, mais uma vez, Eduardo Prudente iniciou os primeiros estímulos sonoros, porém, foi surpreendido pela passagem do cortejo da Chegança. A sua reação, como vimos, foi voltar-se para o cortejo, inclusive direcionando o microfone nesse sentido, na busca de captar os sons que ali estavam sendo emitidos, os quais passaram a integrar a própria performance do músico. Essa incorporação dos sons vindos do cortejo demandou do criador-*performer* espontaneidade e percepção, assim como capacidade de interação, manipulação sonora e aproveitamento de qualquer tipo de interferência. Essas habilidades corroboram a importância de um palco aberto e disponível para o imprevisível.

Com uma aparente pretensão de esgotamento do *loop* da música do cortejo, iniciou-se um processo de dissipação sonora e transições começaram a acontecer. Ao darem continuidade à performance sem a música em *loop*, sintetizadores e efeitos foram postos como camadas para o diálogo entre a percussão eletrônica e a guitarra, intensificando-se em alguns momentos, até encerrar de maneira natural e gradativa.

### c) Resultados

A conexão que os músicos convidados demonstraram nessas performances ressalta a importância de uma construção sonora coletiva. Apesar de não terem o hábito de fazer performances juntos, em duo, os músicos conseguiram desenvolver a todo o momento uma fluida interlocução nas suas propostas de criação.

É igualmente necessário ressaltar que, em uma performance como essa, simultaneamente à incorporação dos elementos citados, todos os outros elementos característicos da “música improvisada” se fazem presentes em algum momento e de alguma forma. Assim como nas performances analisadas nesta investigação, alguns dos princípios estão mais evidentes do que outros. A provocação aqui é para que a totalidade dos elementos na construção desse modelo performativo possam ser vistos diluídos dentro da criação-performance.

### 3.1.3 Passe #3

Nesta última performance do Passe, apenas a cantora Dai Queda surge como novidade; os músicos Pedrinho Mendonça (percussão), Rafael Ramos (sintetizadores) e Fábio Aricawa (guitarra) já estiveram presentes no Passe #1. Envolvidos a princípio com a melodia do canto e os efeitos sonoros, novas conexões e diálogos sonoros (canto e guitarra) tornam-se protagonistas. Os participantes vão desenvolvendo aos poucos o material sonoro com o uso de *loops* e camadas de sintetizadores, propondo estímulos que parecem fortalecer a melodia inicial. Conforme vai acontecendo a criação-performance partilhada, é possível perceber a participação de outras duas pessoas fora do espaço central, com baquetas e pratos de efeito. Os sons produzidos pelo instrumental vão se tornando independentes e mais fortes, dando a sensação agora de que o canto é que passa a incorporá-los e circundá-los (ver Vídeo 35).



Vídeo 35. Projeto Passe #3 no FASC 2019. 16/11/2019.

É possível perceber que alguns dos instrumentos de percussão (prato e *cowbell*) são utilizados externamente pelo público e “fora” do espaço da performance, de modo a reforçar as conduções rítmicas e os efeitos daquele momento.

#### a) Instrumentação

De maneira geral, alguns instrumentos e formas de conduzir efeitos e *mixers* acabam por se repetir. No momento da performance, todos os instrumentos anteriormente utilizados surgem novamente, havendo permuta de alguns deles entre os músicos. O sintetizador, a guitarra, os efeitos na mesa de som, instrumentos de percussão, a bateria eletrônica, o microfone com efeitos, o prato, o *cowbell* acabam por constituir um complexo sonoro permeado de interação.

Como característico da criação-performance partilhada, os usos de efeitos em geral trazem conotações misteriosas, como se buscassem criar uma certa “atmosfera” sonora. Os *loops* intencionais perpassam por todos os instrumentos.

#### b) Princípios atuantes

Pode-se valer de cinco elementos mais evidentes e que permanecem durante toda a criação-performance partilhada: a manipulação sonora, o palco aberto, a percepção, a experimentação e a espontaneidade. Todos esses estão amalgamados no resultado sonoro, e são percebidos na

forma diferenciada de tocar a guitarra, na variedade de instrumentos percussivos disponíveis, na maneira como observam com cuidado o que o outro está a fazer e na forma como conseguem interagir, na preocupação em conectar cada som produzido, a fim de obter um todo, não homogêneo, e sim plural.

### c) Resultados

No trabalho desenvolvido pelo Passe, a prática de respostas criativas na construção sonora é o ponto determinante para que os músicos convidados tenham a experiência inicial da “música improvisada”. Sem dúvida, todo o conhecimento e experiência intrínseca que os performers possuem ainda sustenta boa parte das criações e manipulações sonoras que aconteceram. Porém, o ato de estarem disponíveis ao imprevisto, na ação de criar e performar como uma primeira experiência criativa, pode potencializar novas descobertas da sua própria prática musical. O que está em jogo é o desafio de lidar com novas experiências.

O próprio formato de palco, com o público bem junto aos criadores-*performers*, impulsiona-os a uma postura inabitual de performance, pois esse envolvimento e essa aproximação constituem uma quebra de um estereótipo performático que talvez carreguem. Mesmo na situação em que cada indivíduo se expressou segundo o modo que está acostumado a atuar em suas próprias performances, o ambiente acabou por influenciar essas ações individuais. Estabelecer conexões e desenvolver a percepção com o que está a acontecer na performance permite também tomar decisões rápidas de criação.

Não obstante tenha sido necessária a presença de um criador-*performer* experiente que atuou como propositos dos primeiros estímulos, como uma abertura de caminho, os participantes foram fundamentais para o desenvolvimento do material sonoro. Em um ambiente de criação-performance partilhada, a proposição inicial (individual) precisa de impulso e, por isso, está disponível para todos manipularem e desenvolverem.

A continuidade dessa experiência é o que poderia levar os indivíduos a estarem cada vez mais conectados com essa prática performativa – partindo-se de um entendimento do empirismo como modo de transmissão e aperfeiçoamento. Esse empirismo envolve não apenas o ambiente ou o tipo de prática de performance, mas sobretudo o fazer coletivo, que é um dos

alicerces da “música improvisada”. Por isso, a presença de outros, o processo colaborativo, a partilhar, a troca de experiências são fatores preponderantes para o seu funcionamento.

### **3.2 Laboratório de “música improvisada”**

Para tentar responder àquelas indagações apresentadas no início deste capítulo, decidi, já no período final da construção da investigação, propor um laboratório de performance em “música improvisada”, o qual denominei laboratório “imprevisado”, partindo do desejo, enquanto investigador, de dar continuidade a esse fazer musical, bem como proporcionar a outras pessoas a oportunidade de ter contato com ele. Desde o início da pesquisa, estive sempre inclinado a propor uma performance com músicos que não praticam a “música improvisada” ou até mesmo alguma prática semelhante das que foram abordadas neste trabalho.

Precisamente na metade do ano de 2020, a fim de realizar um experimento em estúdio – o qual denominei laboratório “imprevisado” – reuni músicos de diferentes áreas de atuação em música na cidade de Aracaju, Sergipe. Dentre esses, apenas um (Eduardo Prudente) – além de mim – já tinha experiência com esse tipo de prática performativa. Por conta do período pandêmico ocasionado pela Covid-19, no ano de 2020, fato que requereu medidas de isolamento social, dentre outras, foi possível realizar somente um encontro do laboratório, porém, há previsão de uma sequência, mesmo diante da conclusão desta tese. Assim, o primeiro e único laboratório aconteceu em 05 de julho de 2020, no estúdio Orí, em Aracaju, contando com um número reduzido de participantes, todos em uso de máscaras de proteção, respeitando-se as medidas sanitárias.

A pauta desse encontro foi discutir com os “novos praticantes” como acontece a criação-performance partilhada, as questões que envolvem a imprevisibilidade, entre outros elementos importantes na construção dessa prática performativa. As variadas possibilidades de ação na criação-performance talvez sejam o maior desafio em uma proposta de laboratório, pois o que determinará a amplitude dessas ações será o repositório dos músicos. Nesse panorama, foi necessário um cruzamento de informações para uma análise comparativa do perfil de



novo praticante e uma reflexão sobre como as perspectivas apresentadas anteriormente estavam sendo reforçadas.

No laboratório “imprevisado”, que contou com a participação dos músicos Júlio Guimarães (bateria e percussão), Paulo Antonio (contrabaixo e violão), Dudu Prudente (percussão e captação sonora), além de mim próprio (teclado, melódica e captação de áudio e vídeo), registramos em áudio e vídeo a criação-performance partilhada (CPP), dividida em três partes. Além do material audiovisual, apliquei um pequeno questionário de pesquisa – que será apresentado aqui como *feedback* – com dois dos convidados, como uma forma de expressarem as sensações/impressões sobre o experimento.

É importante salientar que a configuração instrumental, a quantidade e a forma como os músicos iriam tocar não foi pré-estabelecida, a fim de que todos ficassem à vontade em suas escolhas. Porém, a escolha por tais músicos foi definida pelos instrumentos que tocam, já que um dos objetivos foi trazer contextos instrumentais diferenciados, para que, ao final, um conjunto heterogêneo de instrumentos e músicos pudesse ser explorado.

Inicialmente os músicos se mostraram intimidados em propor o estímulo sonoro que seria o pontapé inicial da criação-performance partilhada (CPP). Em alguns momentos pareciam esperar essa ação por parte dos músicos mais experientes e praticantes. Por essa razão importa reiterar o papel de um propositor existente em todas criações-performances partilhadas. Além disso, o movimento corporal que exerce, ou seja, a comunicação do corpo está aliada aqui a esse papel, pois está a ditar de certa maneira o movimento rítmico a transparecer algo implícito (a tendência) ao *beat*.

De maneira geral, a CPP durou cerca de uma hora, com várias transições sonoras sem que houvesse interrupções, o que mostra que houve uma conexão de todos entre si e com a proposta. A fonte de pesquisa em estúdio pode ser compreendida como um laboratório do pesquisador-artista para a continuação do projeto e uma amostra deste tipo de prática performativa.

### 3.2.1 Criação Performance Partilhada #01 - Laboratório Imprevisado I

O Vídeo 36 apresenta os primeiros instantes da criação-performance partilhada - CCP #01, após serem conferidos e testados todos os instrumentos para captação do áudio e vídeo. À medida que são feitos ainda alguns ajustes após a liberação da gravação, os primeiros estímulos vão começando a surgir.



Vídeo 36. CPP #01 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.

#### a) Instrumentação

Nessa CPP, a percussão e a bateria conduziram a parte rítmica e até várias transições e estímulos sonoros. O violão, que integrou o início e boa parte do desenvolvimento, acrescido de efeitos eletrônicos, foi substituído, em pelo contrabaixo elétrico. Já o sintetizador utiliza mescla de timbres eletrônicos, *vocoder* (voz com efeito robótico) e, por fim, timbre de piano acústico. De certa forma, os instrumentos cumpriam seu papel sonoro habitual e foram explorados ainda de maneira tradicional, diferentemente do que aconteceu nas outras CPP a seguir.

A experiência de ter uma variedade instrumental com músicos que pudessem explorar os recursos disponíveis foi decisiva para que eu os convidasse para esse laboratório. Igualmente preponderante foi a capacidade que esses músicos possuem de desconstruir a forma tradicional de manipular seu instrumento, para ousar combinações abertas e livres.

### **b) Princípios atuantes**

Ao iniciar a CPP, os músicos pareciam tentar entender como funcionava e como situar-se sonoramente, contudo, a posição assumidamente de observação e tímida participação deu lugar à espontaneidade e à manipulação dos primeiros estímulos sonoros de maneira segura em relação ao que estavam a propor. Após essa fase inicial, a construção sonora parecia ficar cada vez mais fluida, transições sonoras foram propostas, em momentos particulares como na troca do violão para o contrabaixo e em variações rítmicas feitas pela bateria, por exemplo.

De maneira geral, a percepção dos convidados em relação ao que os músicos estavam a fazer era constante, como uma preocupação com o que estavam a construir sonoramente estava sendo validado. Veremos, na CPP #02, que princípios como a improvisação e a experimentação foram surgindo aos poucos e que partiram timidamente do final da primeira performance, a serem mais evidenciados nas outras.

### **c) Resultados**

A ideia de desenvolver um trabalho empírico com músicos que atuam e outros que nunca atuaram neste tipo de prática foi, de certo modo, para afirmar a importância do trabalho criativo coletivo e, por conseguinte, a possibilidade de conexão que pode existir desde o primeiro momento da performance.

Considerando o fato de que a imprevisibilidade era o grande condutor do laboratório, os músicos, embora não se sentissem coagidos, demonstravam certa expectativa sobre se a sua performance direcionava o coletivo para o inesperado e também se suas proposições eram “nítidas” para o coletivo. Essa tentativa de se mostrar inteligível diz respeito a inteirar-se do processamento da mensagem que se emitiu e da reação dos destinatários.

#### **d) *Feedback***

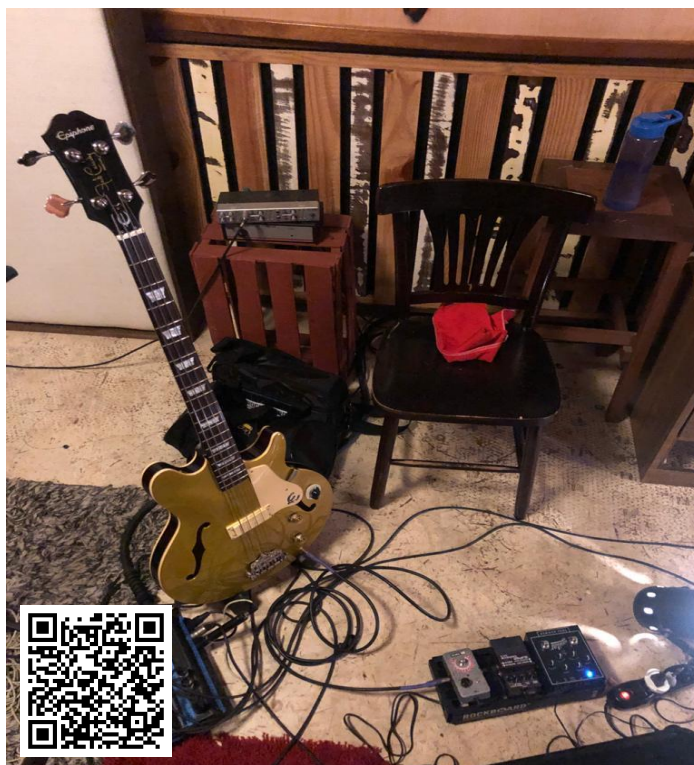
Os testemunhos ouvidos durante o laboratório salientam-se, dentre vários aspetos, a liberdade no manuseio de qualquer material musical. Para os músicos convidados, o laboratório configurou-se como uma nova forma, e ainda desconhecida, de criarem algo com música. “Acredito que essa *liberdade* de forma, [de escapar dos] clichês tonais acabam nos deixando bastante livres. É como se de fato saíssemos de uma prisão deixando os acontecimentos nos guiarem” (Antonio 2020, entr.).

A impressão que tive ao participar desse laboratório é de ver um prédio sendo demolido. Prédio esse construído por vários conceitos e opiniões, de formas e fórmulas. Participar desse laboratório foi a mais pura e linda certeza de que o que nós chamamos de música está muito além de qualquer interpretação (Guimarães 2020, entr.).

A liberdade descrita nas primeiras impressões também faz com que o acontecimento da performance seja exclusivo daquele instante, pois implica a unicidade do momento, e isso ficou notório para os convidados. Paulo afirma que “[...] o fato de não planejar e deixar fluir com músicos, onde cada um tem suas referências pessoais tão intrínsecas, torna tudo muito único. É como se você vivesse o momento. Nada foi planejado *e nada vai se repetir*. Apenas aconteceu” (Antonio 2020, entr.).

### **3.2.2 Criação Performance Partilhada #02 - Laboratório Imprevisado I**

O recorte no registro desta CPP foi feito na metade do tempo total do laboratório, onde também foi possível notar uma espécie de novo começo ou uma transição sonora para um contexto totalmente diferente do que vinha sendo executado (ver Vídeo 37).



Vídeo 37. CPP #02 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.

#### a) Instrumentação

Em configuração semelhante à anterior, os músicos recorreram a uma diversidade de instrumentos. A percussão e a melódica dão a entrada com uma rítmica e melodia arrastada e melancólica. Gradualmente, surgem batidas provenientes do tampo do violão e são acrescidas, pouco depois, pulsações ligeiras e crescentes no aro do surdo da bateria; logo em seguida, outros instrumentos (sintetizador, bateria, percussão) abrem espaço para uma transição sonora.

A todo o momento, há uma certa tendência para usar sonoridades idiomáticas que se apresentam como pequenos *loops* presentes em algum elemento rítmico, harmônico ou melódico. Uma outra característica é a utilização de séries de efeitos eletrônicos e sobreposições de sonoridades percussivas – em certo momento, três músicos estão a executar instrumentos percussivos.

### **b) Princípios atuantes**

Nessa CPP, a espontaneidade e a improvisação ganharam cada vez mais espaço, assim como a liberdade dos convidados em criar e propor transições sonoras. A experimentação também ocupou boa parte da criação sonora, onde o trabalho percussivo foi intenso para todos os praticantes em algum momento e de alguma forma. O potencial instrumental percussivo, em que cada participante pôde interagir e utilizar de formas diferentes para além das suas características comuns, ratifica que a manipulação sonora é responsável por promover as grandes surpresas da CPP, de maneira geral, e evidenciar os princípios da “música imprevisada”. No caso da CPP #02, a manipulação sonora foi trabalhada pelos músicos por meio da “Instrumentalidade”, ao experimentarem diferentes possibilidades instrumentais.

Por outro lado, os estímulos sonoros tenderam a ficar mais estáticos e repetitivos, o que não chegou a ser um problema, essas repetições impuseram aos criadores-*performers* um desafio ainda maior de transição para novas situações, pois tiveram que decidir a forma como iriam abandonar os materiais em busca da nova proposta de estímulo – exemplo disso foi um momento em que três dos quatro participantes pararam de tocar. Essa situação de performance remete novamente à atribuição do propositor ativo, pois os músicos convidados aparentavam depender não só da oportunidade de estímulos, como também da interação desse propositor, o que torna esses encontros significativos, pois define que os princípios atuantes na performance dependem da provocação constante de um criador-*performer*, potencializando a construção sonora/musical.

### **c) Resultados**

Situações como essa que acabo de apresentar corroboram o entendimento de que tal prática performativa se constrói por meio do empirismo. Observe-se que a proposta da “imprevisação” rapidamente foi absorvida pelos convidados já na primeira CPP e posta em prática de maneira mais fluida a partir dessa segunda performance. Um exemplo nesse sentido foi a manipulação dos instrumentos de maneira incomum pelos convidados, além do desenvolvimento dos estímulos e transições.

A capacidade de adaptação dos músicos também é uma característica a ser ressaltada, principalmente em criar algo coletivamente com diferentes instrumentos, considerando-se

ainda as particularidades de cada músico, tais como sonoridades e construção musical. O experimento permitiu constatar que essa adaptabilidade é uma habilidade que possuem.

#### **d) *Feedback***

No que tange à manipulação do material sonoro, dois testemunhos de experiência destacaram um *modus operandi* particular frente ao desafio de comunicar. Em um dos casos, o fechar dos olhos foi a forma que o músico encontrou para entender melhor a situação sonora.

Por muitas vezes fechei meus olhos pra enxergar o som como um todo e com mais clareza. Me senti em uma conversa, onde há perguntas e respostas, exclamações e pontos. Às vezes, o baixo tocava uma linha que, instantaneamente, já vinha uma linha de bateria, mas aí eu já não tocava como tava na mente, já tocava de um outro jeito, como se fosse uma pergunta retórica (risos), aí o Dudu já vinha com uma refuta, e aí já mudava a minha fala novamente, dessa vez com a intenção de somar à fala dele. Esse meu pensamento era constante. Eu sentia diversas vontades, mas com o foco do resultado ser claro (Guimarães 2020, entr.).

No segundo caso, o contato visual foi a escolha feita para se conectar e entender os passos seguintes na construção sonora: “O contato visual, por exemplo, é uma das coisas que cria as mudanças de ideias. Sugestões de temas que criamos na hora como propostas, acredito que há um pouco de tudo em propor, reagir, articular, inteirar, etc.” (Antonio 2020, entr.).

Outra particularidade relatada, em relação ao experimento da CPP, foi o despertar para possibilidades sonoras até então desconhecidas pelos performers ou pouco exploradas. Nesse sentido, os músicos concluíram que a capacidade de ouvir o que está sendo feito e tentar conectar-se é um requisito para essas descobertas. Por consequência, outras competências, como a espontaneidade e a interação, foram ativadas durante a experiência, sendo esse processo permeado segundo eles, pela intuição.

O interessante é a busca pelo som, independente de ser emitido através de um instrumento ou não. E tudo pode ser som, inclusive o silêncio. Outro lance legal que aconteceu é que em vários momentos eu toquei primeiro antes de pensar em tocar. Apenas toquei e ouvia, o que achava interessante... repetia até não achar mais necessário (Guimarães 2020, entr.).

Nesse relato é notória a espontaneidade na ação do músico convidado durante a CPP. Mas, ao recorrer a esse elemento, ele buscou equilibrar sua ação individual com o fazer



musical coletivo, atentando à necessidade de descartar/agregar elementos sonoros visando a novas contribuições.

### 3.2.3 Criação Performance Partilhada #03 - Laboratório Imprevisado I

Este último recorte do “laboratório imprevisado I” refere-se ao encerramento dessa primeira experiência (ver Vídeo 38). De forma geral, a efetividade das escolhas sonoras influenciou na projeção de três CPPs diferenciadas umas das outras, o que colaborou também para uma perspectiva comparativa.



Vídeo 38. CPP #03 Laboratório Imprevisado I. 05/07/2020.

#### a) Instrumentação

A sonoridade instrumental diversificada e transitória domina esta última CPP e torna-se inerente ao processo criativo. A percussão de maneira geral assumiu um protagonismo em relação aos demais instrumentos, apropriando-se dos primeiros estímulos sonoros e do material rítmico como condutor de todo o processo criativo coletivo.

Além da ocorrência de diversos processamentos e efeitos sonoros, houve também uma série de situações sonoras que nos remetem a vertentes da música popular brasileira, principalmente ligadas ao nordeste do Brasil, como o baião, o maracatu, o frevo, etc. A inserção desses elementos não poderia e não deveria ser evitada, visto que os músicos estão enraizados nessas variedades de música e, sendo assim, as imprimem em suas práticas musicais cotidianas. É realmente improvável a inexistência de influências musicais, mesmo quando se trata de “música imprevisada”. Aliás, a “música imprevisada” se alimenta essencialmente da pluralidade, pois é multi-idiomática, conforme argumentado em partes anteriores desta tese.

### **b) Princípios atuantes**

Esta CPP mostrou que os criadores-*performers* estavam cada vez mais inteirados, por isso a manipulação sonora e propostas de transições estiveram fortemente presentes. Nesse sentido, destacou-se a forma desprendida como se expressavam e interagiam entre si. Também a experimentação no sentido de propor variadas camadas sonoras, como se estivessem a combinar também a característica do timbre dos instrumentos.

Como foi possível perceber, os princípios atuam de maneiras diferentes em cada CPP e sugerem contribuições distintas, porém, de forma geral, todos eles ressaltam a importância do coletivo.

### **c) Resultados**

Os desafios impostos por uma prática performativa que transita entre vários contextos ao mesmo tempo (improvisar, experimentar, manipular, etc.) configuram o grau de adaptação que o músico possui. Por essa razão, também há uma configuração particular na maneira de tocar o instrumento e na forma como os músicos pensam em sua sonoridade. O resultado disso é uma margem grande de liberdade de escolhas no fazer musical.

#### d) *Feedback*

Talvez a palavra que possa melhor descrever o contexto de inserção dos convidados em uma prática performativa diferente seja **reconfiguração**. A característica de não pré-determinar sonoridades e de não se fundar na execução tradicional musical possibilita que os músicos descubram em si mesmos uma adaptação e, ao mesmo tempo, uma nova relação com a música, percebendo um universo de sonoridades que poderão ser exploradas em suas criações-performances.

Fico bem feliz com a oportunidade, e digo que quero repetir. Acho que nós acabamos descobrindo coisas pessoais na música no momento da performance. A liberdade de criação desbloqueia algumas coisas que geralmente em um trabalho musical normal a gente não faz, ou por ter que seguir alguma forma, ou por ter que fazer algo limitado à execução. Foi muito interessante e enriquecedor (Antonio 2020, entr.).

Dentro dessa liberdade de criação em que estão inseridos, surge uma outra particularidade citada pelos convidados e que está, em constância, em momentos de performance como esses. Essa particularidade talvez se resuma autoconhecimento:

Esse laboratório me mostrou que são necessários mais momentos assim, de conversas, desabafos, espontaneidade, pra que a gente não sucumba à pressão de um falso padrão musical. Um ótimo momento pra se conhecer e *ouvir a música que sai de você e compreender o seu lugar no universo* (Guimarães 2020, entr.).

Em síntese, foi igualmente importante experienciar com tais convidados esse laboratório de investigação, pois sua participação auxiliou, significativamente, na compreensão e afirmação dos conceitos aqui apresentados e, sobretudo, permitiu corroborar os argumentos que delinearam esta tese. De facto, os criadores-*performers* deixaram nítido que o aspeto técnico não foi o condutor de suas performances, sua preocupação estava apenas nas sonoridades com o que são capazes de produzir e colaborar, além disso, perceberam o desenvolvimento de competências coletivas, como o estar atento a ouvir o outro.

A etapa de laboratório propiciou um cenário a mais de investigação, bem como um terreno fértil para as explorações criativas, tendo em vista que possibilitou que os músicos convidados se sentissem à vontade para fazer algo desconhecido e, assim, experienciar novos contextos sonoros. Também, teve o intuito de impulsionar a continuidade e a

disseminação da criação-performance partilhada. É importante ressaltar que os três princípios (não idealização; fazer coletivo; o aqui e agora), baseados na imprevisibilidade, na construção do modelo performativo (ver parte II da tese – performance), são passíveis de reconfigurações. Portanto, tais princípios foram utilizados no intuito de nortear as descrições e configurações do laboratório.

No geral, os experimentos, tanto no projeto Passe como no laboratório “imprevisado”, revelaram duas importantes situações. Uma diz respeito à comunicação do corpo ou com o corpo, ou seja, até que ponto os movimentos corporais no “balanço” da pulsação rítmica ou na intenção de uma rítmica específica denotam imprevisibilidade, já que poderiam influenciar a intenção rítmica para uma determinada proposta sonora. Ou seja, nesse caso, tais movimentos poriam a imprevisibilidade em xeque? No entanto, não se deseja aqui levantar outro paradigma de como as expressões corporais afirmam tendências para a criação-performance, mas deixar claro que esse questionamento acerca da intencionalidade dos movimentos corporais não é suficiente para confrontar o imprevisível, pois está posicionada na forma natural dos movimentos e expressões corporais comuns de práticas performativas e do fazer musical.

Uma outra situação que ocorreu previamente aos experimentos foi a necessidade de avaliar se poderia existir uma função momentânea de “propositor” na criação-performance partilhada, já que se tratava de músicos com e sem experiência nesse tipo de prática performativa. A relação com o que o outro está a fazer, uma vez que existe a troca entre as experiências sonoras, sugere um potencial individual para assumir um papel de “propositor”, principalmente aos mais experientes, uma espécie de provedor e comandante inicial da performance. Esse papel é quase que paradoxal, pois, no mesmo momento em que o indivíduo assume essa função de condução, ele espera que o coletivo proponha algo que pode até sobrepor o que foi sugerido inicialmente.

Nesse caso, a música “imprevisada”, em posição de experimento, fornece indício de que, a depender do contexto e dos músicos, poderá variar amplamente para diversas situações que só serão consolidadas como paradigmas ou situações pontuais com a continuidade dessas propostas.

## CONCLUSÃO

A condução desta tese esteve fundamentada na hipótese de existir um modelo particular de performance em que a imprevisibilidade, como centro condutor da criação e construção sonora, acontece em tempo real à performance. Tal modelo, o qual denominei de “música improvisada”, cruza com esferas da música improvisada, experimental, livre e espontânea, e emerge essencialmente da prática coletiva.

Cabe salientar que os grupos colaboradores (Membrana e O Xú) da pesquisa não possuem, na sua atuação musical, uma preocupação em um enquadramento que se denomine apenas “imprevisado”, assim como não foi e não será imposto aos grupos para que adotem tal neologismo. Reitero que o meu escopo foi promover uma explicação aproximada sobre esta prática musical, ao tempo em que busquei elencar características que tornam a “música improvisada” singularizada – ainda que sutilmente – em relação àquelas vertentes que lhe são tangentes. Todavia, a classificação como uma operação epistemológica não foi adotada nesta pesquisa, aliás, o intuito foi o de aproximar a uma desclassificação, no sentido de assumir a liberdade nas associações com outras práticas, e também por entender que a desclassificação na qual me posiciono é uma forma dinâmica de organização que satisfaz à razão da contingência, carregada de espontaneidade e transformação.

Este pensamento tem consonância com García Gutiérrez (2007), sobretudo quando este afirma que, “[...] *al descubrir, y aceptar; la existencia de otras lógicas, el sujeto no debe proceder a absorberlas mediante sus explicaciones, ni a intentar quebrantar su supuesta inconmensurabilidad. La estrategia debe ser de aproximación*” (García Gutiérrez 2007, 48). E a partir dessa aproximação pode-se obter, conjuntamente, uma visão mais completa do real. Por esta razão, ao elaborar esta tese, parti da “[...] *la adopción de otra lógica que, sin negar la clásica, acepta la existencia de contradicciones?*” (Gutiérrez 2007, 49).

A imprevisibilidade, portanto, tornou-se o eixo para o entendimento de todas as adjetivações da “música improvisada” e da forma como os seus praticantes partilham e interagem coletivamente na construção sonora da performance. Entender o papel da imprevisibilidade na prática dos grupos foi fundamental para, por conseguinte, compreender também os discursos

e pensamentos plurais dos seus membros e a forma como recorrem a elementos performativos principalmente da música improvisada e experimental.

Todo o processo de pesquisa esteve marcado pela busca do entendimento dos pilares que sustentam a criação-performance da “música improvisada”. E interessante foi constatar que os dois grupos, embora não se conheçam um ao outro, possuem em comum as ferramentas de criação-performance. Foi por essa razão que se tornou possível delinear os três princípios de sustentação da “música improvisada” – não idealização, fazer coletivo e o aqui e agora –, que fundamentaram os argumentos e os resultados desta tese.

De maneira geral, as práticas de investigação desta tese não se resumiram apenas à ação do investigador pois a atuação dos membros dos grupos foi condição *sine qua non* para o entendimento desta prática performativa, de modo que os incorporei como também investigadores. Portanto, a ação de investigar esteve sujeita a um movimento de construção coletiva de conhecimento. Fals Borda (2013) define esse tipo de construção como uma “participação autêntica” (*authentic participation*), em que:

*[...] different types of knowledge are combined or enter into dialogue, for instance, academic erudition and popular knowledge. This, in turn, made it possible to elaborate new tools for research and teaching, such as the intergenerational dialogue, surveys in groups or symposia, cultural maps, the use of archives from memory or family, imputation and triangulation (Fals Borda 2013, 160).*

Portanto, a partir de uma partilha do conhecimento e dos modos de investigar, a pesquisa tornou-se um processo de construção coletiva do saber e de significado social, e não apenas de descrições.

A oportunidade de estar inserido como observador participante contribuiu também para ampliar o meu envolvimento com os grupos, pois muitas das minhas expectativas e perspectivas foram sendo desconstruídas e alteradas durante o trabalho de campo. O contacto mais próximo e intenso com os grupos durante todos esses anos, além da forma como me acolheram e estiveram disponíveis para contribuir, fez toda a diferença neste processo. Esse engajamento possibilitou aprimorar a problemática, os desdobramentos teóricos, verificar e confirmar modelos de análise e ainda propor e conduzir um laboratório de “música improvisada” como resultado final desta investigação.

Ao refletir então sobre as limitações deste trabalho – que, a propósito, acabaram por gerar, de certa forma, bons resultados para a investigação –, posso citar duas situações. A primeira foi a distância geográfica (Brasil – Portugal), o que inviabilizou acompanhar presencialmente os dois grupos simultaneamente em algumas ocasiões. Porém, tal distância gerou, mutuamente, uma preocupação em estarmos conectados (virtualmente) a todo momento, e os membros dos grupos dispostos sempre a contribuir. Seguramente, a segunda limitação deste trabalho esteve na demanda de, concomitantemente, estar atento aos recursos e às formas de captação de imagens e áudio, descrever continuamente os acontecimentos em campo, colher entrevistas, obter dos membros da audiência seus olhares sobre a performance e estar no palco, à disposição para participar como músico convidado nas apresentações. Foi então que o trabalho de campo adquiriu o seu verdadeiro significado prático para mim, pois as diferentes perspectivas impulsionaram e sustentaram os argumentos apresentados nesta tese.

Dessa forma, minha inserção nas performances dos grupos me fez entender o que se passava não só naqueles momentos específicos, mas na prática artística em geral. A investigação no contexto artístico, ao mesmo tempo em que proporciona ao pesquisador desafios intelectuais e experiências de aprendizagem, também provê o desenvolvimento da base teórica do campo. Ademais, apresenta outros caminhos que enriquecem a vida e as práticas profissionais, portanto, leva a uma variedade de conhecimentos e habilidades, cujos significados transcendem as fronteiras das disciplinas e formas (Hannula, Suoranta, e Vadén 2005).

Como músico, essa oportunidade trouxe-me aprendizados diversos e significativos, principalmente aqueles relacionados à construção sonora/musical, à desconstrução de hábitos performativos, à valorização da partilha, enfim, ensinou-me a estar aberto a novas possibilidades, despertou-me o desejo de manipular os materiais sonoros em direções imprevisíveis. Consequentemente, a experiência da pesquisa-participação, pautada na relação horizontalizada (Fals Borda 2013) entre os sujeitos envolvidos, proporcionou-me a consciência de que analisar a performance sem dela participar inviabilizaria os resultados alcançados neste trabalho. Ademais, levou-me a refletir, por exemplo, sobre as inúmeras possibilidades de manipulação elementos sonoros em seu estado “bruto” (ruídos, por exemplo), de fontes sonoras incomuns, precedendo o que se tornará musical – inclusive, por parte dos colaboradores existe um demasiado interesse nas fontes/formas originais do criar, em que qualquer som é matéria-prima cabível na performance e o processo criativo é submetido à total imprevisibilidade.



Todo esse aproveitamento só foi possível também graças às performances ao vivo, onde a todo instante, sensações e percepções particulares eram estimuladas tanto entre os membros da audiência, quanto entre os criadores-performers. Esses momentos constituíram um desafio ao meu olhar de investigador, uma vez que a cada performance surgia uma nova peculiaridade a ser explorada.

Assim, apresento aqui uma síntese das constatações sobre a criação-performance partilhada, obtidas, essencialmente, a partir do meu engajamento com os grupos colaboradores. Das vivências experimentais ao longo da pesquisa – com direito à imprevisibilidade, inclusive –, pude extrair, pelo menos, três qualidades intrínsecas à referida prática, a saber:

**Representatividade** – como um sentimento comum que é partilhado, os criadores-*performers*, na prática do “imprevisação”, buscam a representatividade, isto é, aquilo que defendem como essência do seu fazer musical, o que, conseqüentemente, os leva a identificar aquilo que querem abandonar dos seus repositórios, ou seja, aquilo que não os representa. As experiências e vivências com esse modelo performático demonstraram um sentimento de que finalmente os músicos colaboradores encontraram a forma simbólica de representar como pensam o fazer musical: o som (seja qual for) constitui-se como matéria-prima e a imprevisibilidade como eixo.

**Pertencimento** – a construção performativa participativa que acontece na “música imprevisada” demanda o trabalho colaborativo não apenas dos músicos que estão a criar-performar, mas também dos membros da audiência, ou seja, todos são personagens ativos e livres. Essa colaboração fornece aos membros da audiência um estado de pertencimento ao acontecimento da performance, como testemunhas de uma apresentação única, ou seja, irrepitível, e também como partícipes desta criação-performance. Em muitos dos casos, esse público não têm a consciência desta condição. Contudo, por conhecerem os grupos ou estarem atentos ao que está acontecendo durante a performance, assumem um papel ativo no fazer musical, até mesmo porque são convidados (pelos músicos) a pertencerem a ele. Essa abertura, por conseguinte, abre caminhos imprevisíveis, valida o princípio do fazer coletivo e da inclusão, uma vez que os sujeitos se engajam na mesma finalidade. Desta forma, o pertencer também se refere a um “lugar” comum que se estabelece, como uma espécie de comunidade direcionada ao mesmo propósito, e, neste sentido, Moreira (2019, 108) comenta que “o sucesso de uma comunidade na produção de uma unidade musical

não planejada dependeria da disposição a uma interatividade permeada pela sutileza e complexidade de se estabelecer um ‘lugar’ sincronizado”.

**Espacialidade** – a inclusão do espaço como variável é intrínseco à “música improvisada”, e isto impulsiona o ato criativo. Independente do contexto em que está inserida a performance, os criadores-*performers* transparecem o desejo de que músicos e pessoas em geral vivenciem, como sujeitos ativos, essa prática performativa, pois vislumbram, nesse trabalho colaborativo, a incorporação de aprendizados e a troca de experiências, de modo a promover um pensamento musical mais abrangente. Este elemento fomentador do uso da espacialidade se caracteriza por instigar também a “música improvisada” em lugares diversos como os já mencionados: locais públicos, praças, teatros, esplanada, entre outros espaços, sendo que o resultado dessa variedade espacial proporciona a sensação do desafio em executar a performance, já que os músicos-*performers* terão sempre diante deles uma nova perspectiva, não só musical.

Finalizando as considerações sobre esta investigação, a análise dos elementos que compõem a criação-performance partilhada, à qual atribuo a designação de “música improvisada”, ensejou demonstrar, no contexto da música, possíveis ações que podem contribuir para a superação do pensamento musical hegemônico. A “música improvisada”, tal como a música experimental, o free jazz e a improvisação livre, ainda que concentrada num pequeno nicho, criou de facto ruturas e propôs novas formas de construção do saber musical. Desta forma, a intenção não foi a de exaurir as possibilidades da criação-performance partilhada, na defesa de um modelo diferenciado, mas a de ampliar a nossa capacidade de interpretação – esta que, muitas vezes, está acomodada à unidirecionalidade –, e constatar possíveis tendências das práticas performativas contemporâneas. Ao propor tal desafio, a “música improvisada” posiciona-se em um lugar limiar e ainda aberto a ser explorado.

O contributo desta tese, portanto, está no reconhecimento de um modelo performativo que se une e estabelece tangência com outras práticas performativas (de caráter experimental, improvisado, livre, espontâneo), e que se serve da imprevisibilidade e da partilha em favor do fazer musical. Julgo ser importante para a consolidação da “música improvisada” a ampliação deste estudo, principalmente em níveis geográficos, de modo a dar visibilidade a possíveis variações e, com isso, elementos novos sejam incorporados às interpretações que esta tese apresentou.

## REFERÊNCIAS

- Adlington, Robert. 2009. *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195336641.001.0001>.
- Almeida, Alexandre Zamith. 2011. “Por Uma Visão de Música Como Performance | Almeida | OPUS.” *OPUS*, 2011.  
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201>.
- Almeida, Karina Campos de, and Lidia Olinto. 2017. “A Experimentação Como Território: O Legado Indisciplinar de John Cage.” *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas* 1 (28): 15–34. <https://doi.org/10.5965/1414573101282017015>.
- Almeida, Maria da Conceição de. 2008. *Para Comprender La Complejidad*. Primera edición. Hermsilho: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.  
[https://issuu.com/educomplexus/docs/para\\_comprender\\_la\\_complejidad](https://issuu.com/educomplexus/docs/para_comprender_la_complejidad).
- Alperson, Philip. 2008. “The Instrumentality of Music.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (1): 37–51. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2008.00286.x>.
- Amin, Samir. 1990. *Delinking: Towards a Polycentric World*. London: Zed Books.
- Anderson, Leon. 2006. “Analytic Autoethnography.” *Journal of Contemporary Ethnography*, no. 35: 373–95.
- Andrade, Fred. 2019. *A Suite Dos Meios Tons*. Edited by Fred Andrade. Recife: Independente.
- . 2020. *Avulsas*. Edited by Fred Andrade. Recife: Publicação Independente.
- Araújo, Ítalo Robert da Silva. 2015. “Caminhos Da Música Popular Instrumental Em Aracajú.” Salvador, BA.
- Araujo, Stefanne Emily Sousa. 2012. “Sufixos –Ismo e -(i)Dade: Semântica e Produtividade.” Brasília. <https://repositorio.ucb.br:9443/jspui/handle/10869/1542>.
- Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Assis, Paulo de. 2015. *Experimental Affinities in Music*. Edited by Paulo de Assis. *Experimental Affinities in Music*. Belgium, Leuven: Leuven University Press.

- [https://doi.org/10.26530/oapen\\_587990](https://doi.org/10.26530/oapen_587990).
- Bailey, Derek. 1992. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. British Library National Sound Archive.
- Ballestrin, Luciana. 2013. “América Latina e o Giro Decolonial.” *Revista Brasileira de Ciência Política*, no. 11 (August): 89–117. <https://doi.org/10.1590/s0103-33522013000200004>.
- Barbot, Baptiste, and Todd Lubart. 2012. “Creative Thinking in Music: Its Nature and Assessment through Musical Exploratory Behaviors.” *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 6 (3): 231–42. <https://doi.org/10.1037/a0027307>.
- Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. Second Edi. New York: Oxford University Press.  
[https://books.google.com.br/books?id=OU\\_m6B3pgnUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=OU_m6B3pgnUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Béhague, Gerard. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport / London: Greenwood Press.
- . 1992. “Fundamento Sócio-Cultural Da Criação Musical.” *ART019 - Revista Da Escola de Música Da UFBA*, 1992. <https://pt.scribd.com/doc/314014986/Behague-Fundamento-Socio-cultural-Da-Criacao-Musical>.
- Benson, Bruce Ellis. 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511615924>.
- Bernstein, David W. 2001. *Fluxus*. Vol. 1. Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47971>.
- Bittencourt, Luís Alberto Teixeira. 2019. “Percussão e Instrumentalidade : Explorando a Performance de Instrumentos e Fontes Sonoras Incomuns.” Universidade de Aveiro.  
<https://ria.ua.pt/handle/10773/26020>.
- Brasil, Eric. 2014. “Cucumbis Carnavalescos: Áfricas, Carnaval e Abolição (Rio de Janeiro, Década de 1880).” *Afro-Ásia*, no. 49 (June): 273–312. <https://doi.org/10.1590/s0002-05912014000100009>.
- Brassier, Ray. 2013. “Unfree Improvisation/Compulsive Freedom.” April 21.  
[http://www.mattin.org/essays/unfree\\_improvisation-compulsive\\_freedom.html](http://www.mattin.org/essays/unfree_improvisation-compulsive_freedom.html).

- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.  
[https://books.google.com.br/books?id=zKQkLS5zKWAC&printsec=frontcover&dq=Silence:+lectures+and+writings&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj34aDA3qvvAhUIILkGHZieDqcQ6AEwAHoECAQQAg#v=onepage&q=Silence%3A lectures and writings&f=false](https://books.google.com.br/books?id=zKQkLS5zKWAC&printsec=frontcover&dq=Silence:+lectures+and+writings&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj34aDA3qvvAhUIILkGHZieDqcQ6AEwAHoECAQQAg#v=onepage&q=Silence%3A%20lectures%20and%20writings&f=false).
- Cardoso, Tarcísio de Sá. 2015. “A Epistemologia Da Mediação Em Bruno Latour.” Pontifícia Universidade de São Paulo - PUC.
- Carlson, Marvin A. 2010. *Performance: Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Clarke, Eric. 2002. “Listening to Performance.” In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 1<sup>a</sup> ed., 185–96. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Renato. 2002. *Performance Como Linguagem: Criação de Um Tempo-Espaço de Experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Collins, Dave. 2012. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Edited by Dave Collins. 1<sup>a</sup> ed. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Conquergood, Dwight. 2002. “Performance Studies: Interventions and Radical Research.” *TDR - The Drama Review - A Journal of Performance Studies* 46 (2): 145–156.  
<https://doi.org/10.1162/105420402320980550>.
- Costa, Rogério Luiz M. 2012. “A Livre Improvisação Musical e a Filosofia de Gilles Deleuze.” *Per Musi*, 2012. <https://doi.org/10.1590/s1517-75992012000200006>.
- . 2013. “A Livre Improvisação Musical Enquanto Operação de Individuação.” *Artefilosofia*, 2013.
- Costa, Rogério Luiz M., Fernando Iazzetta, and Cesar Villavicencio. 2013. “Fundamentos Técnicos e Conceituais Da Livre Improvisação.” *Sonic Ideas* 10 (5): 49–54.  
[https://www.academia.edu/2487867/Fundamentos\\_técnicos\\_e\\_conceituais\\_da\\_livre\\_improvisação](https://www.academia.edu/2487867/Fundamentos_técnicos_e_conceituais_da_livre_improvisação).
- Costa, Valério Fiel Da. 2017. “O Lugar Da Performance Na Música Indeterminada Cageana.” *Revista Música Hodie*, 2017. <https://doi.org/10.5216/mh.v17i1.46422>.
- Coutinho, Clara P. 2014. *Metodologia de Investigação Em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*.

- 2ª edição-. Coimbra: Almedina.
- Dantas, Beatriz Góis. 1976. *Chegança*. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte.
- Davidson, Jane, and Alice Coulam. 2006. "Exploring Jazz and Classical Solo Singing Performance Behaviours: A Preliminary Step towards Understanding Performer Creativity." In *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins. London: Psychology Press.  
<https://doi.org/10.4324/9780203088111>.
- Deliège, Irène, and Geraint A. Wiggins. 2006. *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9780203088111>.
- Derrida, Jacques. 2001. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica.
- DiCicco-Bloom, Barbara, and Benjamin F. Crabtree. 2006. "The Qualitative Research Interview." *Medical Education*. John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2929.2006.02418.x>.
- Dixon, Gail. 2006. "Free Jazz." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and George Grove, 586. Oxford: Oxford University Press.
- Donin, Nicolas. 2012. "Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a Cross-Fertilisation." In *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, edited by Dave Collins, 1ª ed. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.  
[https://books.google.com.br/books?id=LgIDB4qm2sMC&pg=PT37&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=LgIDB4qm2sMC&pg=PT37&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false).
- Falcão, Christiane Rocha. 2006. "A Dança de São Gonçalo Da Mussuca." *UNIrevista* 1 (3).  
<http://www.rosanevolpatto.trd.br/>.
- Falcón, Maria Lucia de Oliveira. 2010. *Cultura e Diversidade: Conhecer, Reconhecer, Valorizar*. Edited by Maria Lucia de Oliveira Falcón. 1ª ed. Salvador, BA: Solisluna Design Editora.
- Fals Borda, Orlando. 2013. "Action Research in the Convergence of Disciplines \*." *International Journal of Action Research* 9 (2): 155–67. [https://doi.org/10.1688/1861-9916\\_IJAR\\_2013\\_02\\_Fals-Borda](https://doi.org/10.1688/1861-9916_IJAR_2013_02_Fals-Borda).
- Foucault, Michel. 2008. *A Arqueologia Do Saber*. Edited by Manoel Barros da Motta and

- Severino Bezerra Cabral Filho. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gabrielsson, Alf. 2003. "Music Performance Research at the Millennium." *Psychology of Music* 31 (3): 221–72. <https://doi.org/10.1177/03057356030313002>.
- GANDHARVA, Núcleo. 2013. "Música Espontânea." GANDHARVA - Música Profunda. June 8, 2013. <http://gandharvamusica.blogspot.com/2013/06/musica-espontanea.html>.
- Gibson, James J. 1977. "The Theory of Affordances." In *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, edited by Robert Shaw and John D. Bransford, 1<sup>a</sup> ed., 67–82. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gopinath, Sumanth, and Jason Stanyek. 2014. "The Mobilization of Performance." In *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199913657.013.001>.
- Guerrero, Juliana. 2012. "El Género En La Música Popular: Algunos Problemas Para Su Caracterización." *TRANS – Revista Transcultural de Música / SIBE – Sociedad de Etnomusicología*, 2012. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>.
- Gutiérrez, Antonio García. 2007. *Desclasificados: Pluralismo Lógico y Violencia de La Clasificación*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- . 2011. "Desclassification in Knowledge Organization: A Post-Epistemological Essay." *Transinformacao*. Pontificia Universidade Católica de Campinas. <https://doi.org/10.1590/s0103-37862011000100001>.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta, and Tere Vadén. 2005. *Artistic Research: Theories, Methods, Practices*. Espoo, Finland: Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland and University of Gothenburg / ArtMonitor. [https://www.academia.edu/2396657/Artistic\\_Research\\_Theories\\_Methods\\_Practices](https://www.academia.edu/2396657/Artistic_Research_Theories_Methods_Practices).
- Hardjowirogo, Sarah-Indriyati. 2017. "Instrumentality. On the Construction of Instrumental Identity." In *Musical Instruments in the 21st Century: Identities, Configurations, Practices*, edited by Till Bovermann, Alberto de Campo, Hauke Egermann, Sarah-Indriyati Hardjowirogo, and Stefan Weinzierl, 9–24. Singapore: Springer. <https://books.google.com.br/books?id=YZaxDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>.



- Herndon, Marcia, and Norma McLeod. 1982. *Music as a Culture*. Second Edi. Darby, Pensilvania: Norwood Editions.
- Jakobson, Roman. 2010. *Linguística e Comunicação*. 22ª. São Paulo: Cultrix.
- Kuehn, Frank Michael Carlos. 2012. “Interpretação - Reprodução Musical - Teoria Da Performance: Reunindo-Se Os Elementos Para Uma Reformulação Conceitual Da(s) Prática(s) Interpretativa(S).” *Per Musi*, 2012. <https://doi.org/10.1590/s1517-75992012000200002>.
- Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o Social: Uma Introdução à Teoria Do Ator-Rede*. 1ª. Salvador, São Paulo: EDUFBA, EDUSC.
- Lewis, George E. 1996. “Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.” *Black Music Research Journal* 16 (1): 91–122. <https://doi.org/10.2307/779379>.
- . 2008. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Luca, Thiago Di. 2011. “Desenvolvimento de Competências Musicais a Partir de Práticas Corporais Criativas No Fazer Musical Em Grupo.” Novo Hamburgo. <https://pedroconsortebr.files.wordpress.com/2013/05/di-luca-thiago-o-desenvolvimento-de-compet3ancias-musicais-a-partir-de-prc3aticas-corporais-e-criativas-no-fazer-musical-em-grupo.pdf>.
- Maciunas, George. 1963. “George Maciunas. Fluxus Manifesto. 1963 | MoMA.” 1963. <https://www.moma.org/collection/works/127947>.
- Magalhães, Marcos Thadeu Queiroz, Joaquim José Guilherme de Aragão, and Yaeko Yamashita. 2013. “Definições Formais de Mobilidade e Acessibilidade Apoiadas Na Teoria de Sistemas de Mario Bunge.” *Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo* 9 (9). <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n9.2013.12293>.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2011. “Thinking through the Decolonial Turn: Post-Continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique-An Introduction.” *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Vol. 1.
- Mendes, Helvio Monteiro, Alexsander Jorge Duarte, and Cesar Adriano Traldi. 2018.

- “XyLoops-Composição e Performance de Uma Obra Para Xilofone e Eletrônica Em Tempo Real (Live Looping).” *Revista Vórtex*. Vol. 6.  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2609>.
- Merker, Björn H. 2006. “Layered Constraints on the Multiple Creativities of Music.” In *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 1<sup>a</sup> ed., 25–41. Andover: Psychology Press.  
[https://books.google.com.br/books?id=GyF5AgAAQBAJ&hl=pt-BR&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.br/books?id=GyF5AgAAQBAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s).
- Merriam, Alan. 1964. “The Process of Composition.” In *The Anthropology of Music*, 1<sup>a</sup> ed., 165–85. Evanston: Northwestern University Press.  
[https://books.google.com.br/books?id=4bUAFf8CWosC&pg=PR11&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=4bUAFf8CWosC&pg=PR11&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false).
- Mignolo, Walter D. 2007. “DELINKING The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of de-Coloniality.”  
<https://doi.org/10.1080/09502380601162647>.
- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford: Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195128253.001.0001>.
- Moreira, Cássio Antônio. 2019. “Improvisação Livre : Um Estudo Etnográfico Sobre a Música Que Não Se Repete.” Campinas, SP: [s.n.].  
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335799>.
- Morin, Edgar. 1991. *Introdução Ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, Edgar, and Anne Brigitte Kern. 2003. *EDGAR MORIN TERRA-PÁTRI*. Porto Alegre: Sulina. [www.editorasulina.com.br](http://www.editorasulina.com.br).
- Muniz, Diego da Rocha Viana. 2014. “Gêneros Musicais: Em Busca de Uma Construção Sócio-Sonora.” *Revista Zona de Impacto*, 2014.  
[http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/2014 vol 2 Diego da Rocha Viana Muniz.html](http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/2014%20vol%20Diego%20da%20Rocha%20Viana%20Muniz.html).
- Museu da Gente Sergipana. 2017. “Lambe Sujo e Caboclinho.” Museu Da Gente Sergipana/Instituto Banese. 2017. <http://www.museudagentesergipana.com.br/>.

- Navarro, Laura Maria Morales, and Antonio Arellano Hernández. 2013. “Etnografias de Laboratório e o Programa Da Antropologia.” *Ensaio Filosóficos, Volume VIII*, December 2013.
- Nettl, Bruno. 2005. “Inspiration and Perspiration: The Creative Process.” In *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 2<sup>a</sup> ed., 27–41. Champaign: University of Illinois Press.  
[https://books.google.com.br/books/about/The\\_Study\\_of\\_Ethnomusicology.html?id=d-JOrPwDM4oC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/The_Study_of_Ethnomusicology.html?id=d-JOrPwDM4oC&redir_esc=y).
- Nettl, Bruno, and Melinda Russell. 1998. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Edited by Bruno Nettl and Melinda Russell. Chicago / London: The University of Chicago Press.  
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/I/bo3624260.html>.
- Nunzio, Mario Augusto Ossent Del. 2017. “Práticas Colaborativas Em Música Experimental No Brasil Entre 2000 e 2016.” São Paulo: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-05092017-095356>.
- Nyman, Michael. 1981. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books.
- O Jogo Aberto. n.d. “Bitocas Fernandes | Bio – O Jogo Aberto.” O Jogo Aberto. Accessed March 15, 2021. <https://ojogoabertoblog.wordpress.com/bitocas-fernandes/>.
- Oliveira, Rui. n.d. “Rui Oliveira | Biografia.” Rui Oliveira Música. Accessed March 15, 2021. <https://www.ruioliveiramusica.net/biografia>.
- Pizzinatto Almeida, Eridiana, Larissa Bressan Giacomini, and Marluse Guedes Bortoluzzi. 2013. “Mobilidade e Acessibilidade Urbana.” Passo Fundo.  
[https://www.imed.edu.br/Uploads/Mobilidade\\_e\\_Acessibilidade\\_Urbana.pdf](https://www.imed.edu.br/Uploads/Mobilidade_e_Acessibilidade_Urbana.pdf).
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad Del Poder, Eurocentrismo y América Latina.” In *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, edited by Edgardo Lander. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO.
- Reybrouck, Mark. 2006. “Musical Creativity between Symbolic Modelling and Perceptual Constraints: The Role of Adaptive Behaviour and Epistemic Autonomy.” In *Musical Creativity Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, edited by Irène Deliège and Geraint

- A. Wiggins, 1st ed. London.  
[https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=BSZ5AgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA42&dq=info:eXpWWtm1SfgJ:scholar.google.com&ots=dQxZwlMmuP&sig=7ksonr-DZ6BsncydyyKk4JFrWok&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=BSZ5AgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA42&dq=info:eXpWWtm1SfgJ:scholar.google.com&ots=dQxZwlMmuP&sig=7ksonr-DZ6BsncydyyKk4JFrWok&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).
- . 2012. “Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecosemiotic and Experiential Approach.” *Biosemiotics* 5 (3): 391–409. <https://doi.org/10.1007/s12304-012-9144-6>.
- Ribeiro, Fernando Cesar. 2010. “Action Painting, Happening e Performance Art: Da Ação Como Fator Significante à Ação Como Obra Nas Artes Visuais.” *Visualidades*.  
<https://doi.org/10.5216/vis.v8i2.18278>.
- Rink, John. 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Edited by John Rink. 1<sup>a</sup> ed. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739>.
- Salzman, Eric. 1970. *Introdução à Música Do Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2002. “Para Uma Sociologia Das Ausências e Uma Sociologia Das Emergências.” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 63 (October): 237–80.  
<https://doi.org/10.4000/rccs.1285>.
- . 2010. *Descolonizar El Saber, Reinventar El Poder | Estudio Geral*. Montevideo: Ediciones Trilce. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/44164?mode=full>.
- Sardo, Susana. 2016. *El Vértigo Del Movimiento y La Producción de Conocimiento En Etnomusicología*. Madrid: SIBE.
- . 2017. “Shared Research Practices on and about Music: Toward Decolonizing Colonial Ethnomusicology.” In *Making Music, Making Society*, edited by Josep Martí and Sara Revilla Gútiérrez, 217–38. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Sawyer, R Keith. 2010. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration - R. Keith Sawyer - Google Livros*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.  
[https://books.google.com.br/books/about/Group\\_Creativity.html?id=JCR5AgAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Group_Creativity.html?id=JCR5AgAAQBAJ&redir_esc=y).
- Sawyer, R Keith, and Stacy DeZutter. 2009. “Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration.” <https://doi.org/10.1037/a0013282>.
- Scovino, Felipe. 2014. “Criações Compartilhadas: Um Olhar Sobre o Contemporâneo.” In

- Criações Compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*, edited by Ana Paula C. Simioni, Cláudia de Oliveira, Joëlle Rouchou, and Monica P. Velloso, 1ª. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj.  
<https://books.google.com.br/books?id=sXRrBgAAQBAJ&pg=PT5&lpg=PT5&dq=Criações+compartilhadas:+um+olhar+sobre+o+contemporâneo.+scovino&source=bl&ots=24C98Jvc61&sig=ACfU3U2q4klkPtjnNR98c6y24uZXUTfOAQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwie69yIwq3uAhWBIBkGHeaJBuUQ6AEwAXo>.
- Silva, José Alberto Salgado e. 2011. “Notas Sobre Descrição, Diálogo e Etnografia.” *Música e Cultura*, 2011. [www.musicaecultura.ufsc.br](http://www.musicaecultura.ufsc.br).
- Sloboda, John A. 2000. “Individual Differences in Music Performance.” *Trends in Cognitive Sciences*, 2000. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01531-X](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01531-X).
- Small, Christopher. 1997. “TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review.” In . Benicàssim. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>.
- . 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Syssoyeva, Kathryn Mederos, and Scott (Associate Editor) Proudfit. 2013. *Collective Creation in Contemporary Performance*. Edited by Kathryn Mederos Syssoyeva and Scott Proudfit. 1ª ed. New York: Palgrave Macmillan.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Vicente, José João Neves B., and José Reinaldo Felipe Martins Filho. 2015. “Imprevisibilidade e Irreversibilidade Da Ação.” *Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia*, 2015. <https://www.theoria.com.br/edicao17/10172015RT.pdf>.
- Wade, Matthews. 2012. *Improvisando: La Libre Creación Musical*. 1ª ed. Madrid: Turner Publicaciones.
- Zanini, Walter. 2004. “A Atualidade de Fluxus.” *ARS (São Paulo)* 2 (3): 10–21. <https://doi.org/10.1590/s1678-53202004000300002>.
- Zumthor, Paul. 2007. *Performance, Recepção e Leitura*. 2ª edição. São Paulo: Cosac & Naify.

## Discografia

Ayler, Albert, Gary Peacock, e Sunny Murray. 1964. *Spiritual Unity*. Comp. Albert Ayler.

Braxton, Anthony, et al. 1991. "No. 160(+5) +40j". *Willisau (Quartet) 1991*. Comp. Anthony Braxton.

Brötzmann, Peter, et al. 1968. *Machine Gun*. Comp. Peter Brötzmann.

Coleman, Ornette, Don Cherry, Charlie Haden, e Billy Higgins. 1959. *The Shape of Jazz to Come*. Reg. Ornette Coleman. Comp. Ornette Coleman.

Coleman, Ornette, et al. 1961. *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Comp. Ornette Coleman.

Coltrane, John, et al. 1965. *Ascension*. Comp. John Coltrane.

Parker, Evan. 1988. *The Snake Decides*. Reg. Evan Parker. Comp. Evan Parker.

Ra, Sun, et al. 1973. *Space Is The Place*. Reg. Sun Ra. Comp. Sun Ra.

Taylor, Cecil. 1956. *Jazz Advance*.

## Entrevistas

- Antonio, Paulo. 2020. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 05 jul. 2020. Aracaju, Brasil.
- Fernandes, Victor. 2017a. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 05 jul. 2017. Aveiro, Portugal.
- Fernandes, Victor. 2017b. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 28 ago. 2017. Aveiro, Portugal.
- Fernandes, Victor. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.
- Guimarães, Júlio. 2020. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 05 jul. 2020. Aracaju, Brasil.
- Júnior, Batista. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.
- Lomsadze, Teona. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.
- Marques, Catarina. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.
- Martins, Nataly. 2017. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 04 dez. 2017. Aracaju, Brasil.
- Mendonça, Pedro. 2018. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 28 nov. 2018. Aracaju, Brasil.
- Oliveira, Fábio. 2017. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 04 dez. 2017. Aracaju, Brasil.
- Oliveira, Rui. 2017a. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 05 jul. 2017. Aveiro, Portugal.
- Oliveira, Rui. 2017b. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 28 ago. 2017. Aveiro, Portugal.
- Oliveira, Rui. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.
- Pedrini, Filipe. 2017. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 04 dez. 2017. Aracaju, Brasil.
- Pronk, Erik. 2019. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 02 mar. 2019. Aveiro, Portugal.



- Prudente, Eduardo. 2017. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 20 abr. 2017. Aracaju, Brasil.
- Prudente, Eduardo. 2018a. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 27 jan. 2018. Aracaju, Brasil.
- Prudente, Eduardo. 2018b. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 28 nov. 2018. Aracaju, Brasil.
- Rêgo, Júlio. 2018a. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 27 fev. 2018. Aracaju, Brasil.
- Rêgo, Júlio. 2018b. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 28 nov. 2018. Aracaju, Brasil.
- Tolentino, Tiago. 2017. Entrevistado por Ítalo Robert da S. Araújo. 04 dez. 2017. Aracaju, Brasil.

## APÊNDICE I

Questionário de pesquisa

### Músicos

Guia de pesquisa sobre os músicos

Nome: \_\_\_\_\_ Grupo: \_\_\_\_\_ Função  
no grupo: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_\_

- Quais instrumentos toca?
- Vive profissionalmente de música?
- Tem algum tipo de formação musical?
- Quais trabalhos desenvolve com música atualmente?
- Como despertou para realizar uma prática performativa em que a criação em música é em tempo real?
- Quando e como foi sua aproximação com essa música?
- Quais suas principais motivações em um trabalho como este?
- Existe influência de algum músico ou grupo para a realização dessa prática performativa?
- Acredita que a prática de criação-performance partilhada contribui de alguma forma para a construção de conhecimento sobre música?
- A intenção em criar algo com música no momento da performance expressa a busca por uma desvinculação aos paradigmas da música convencional (roteiro, ensaio, partituras, obra, etc)?
- Quais elementos musicais acreditam estar sendo desvinculado no momento da criação-performance?
- Acredita que a música que faz é um modelo diferenciado de performance? Por que?

## APÊNDICE II

Questionário de pesquisa

### Grupos

Guia de pesquisa sobre os grupos - Parte I (2017/2018)

1. Falem brevemente sobre seu grupo (história, idealizações, propostas, etc).
2. Como vocês definem a música que fazem? Porque se definem assim?
3. Conhecem trabalhos em comum com seu grupo?
4. Qual o diferencial dessa prática performativa?
5. Em que tipo de espaço/ambiente/contexto se apresentam?
6. Como percebem a relação da audiência/público?

Guião de entrevista grupos - Parte II 2018/2019

Quais são as reações e *feedback* que vocês têm tido dessa prática musical em relação ao público?

Olhando para essa tabela comparativa entre as práticas performativas o que poderíamos acrescentar ou modificar?

	Criação- performance	Experimental	Espontânea	Improvisada
Característica multi- idiomática	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
Aspectos musicais indefinidos	<input type="checkbox"/>			
Grupal	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ausência de ensaio	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Individual		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Instrumentação convencional	<input type="checkbox"/>			<input type="checkbox"/>
Recurso de gravação como meio de veiculação comercial		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
definição do tempo de apresentação		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
Recurso de partitura		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>

Vocês acreditam nas aproximações com “experimental” “improvisada” e “espontânea/livre” em maior ou menor grau?

A partir das experiências do grupo e do conhecimento que possuem sobre o desenvolvimento desta pesquisa, vocês acreditam que podemos chamar esta prática musical de Música Improvisada? Tendo em vista o conceito de imprevisibilidade aplicado a ela.

Esta prática musical pode ser associada a uma característica multi-idiomática ao invés de não idiomática?

Na comunicação entre vocês, acreditam que pode haver falhas na comunicação em não entender uma mensagem e você não reagir a ela, isso já aconteceu com vocês?

## APÊNDICE III

Questionário de pesquisa

**Membros da audiência**

### GUIÃO DE ENTREVISTA Referente ao concerto

1. Nome:
2. Idade:
3. Nacionalidade:
4. Profissão:
5. Toca algum instrumento musical? Qual? Como aprendeu?
6. Já conhecia este projeto musical do Membrana/O Xú?
7. Descreva o que pensa sobre este projeto do Membrana/O Xú?
8. Há algo em particular neste projeto que entende ser ressaltado?
9. Conhece outros projetos com características semelhantes?