

Danila Barbosa de Castilho
(Organizadora)

Arte e a

Depuração

Social e Política

da Sociedade

 **Atena**
Editora
Ano 2020



Danila Barbosa de Castilho
(Organizadora)

Arte e a
Depuração
Social e Política
da Sociedade

 **Atena**
Editora
Ano 2020



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Karine de Lima

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano

Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
 Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

A786 Arte e a depuração social e política da sociedade [recurso eletrônico]
/ Organizadora Danila Barbosa de Castilho. – Ponta Grossa, PR:
Atena Editora, 2020.

Formato: PDF
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
 Modo de acesso: World Wide Web
 Inclui bibliografia
 ISBN 978-85-7247-926-4
 DOI 10.22533/at.ed.264201701

1. Arte. 2. Cultura. 3. Sociedade. I. Castilho, Danila Barbosa de.
CDD 353.7

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A arte e música refletem os contextos sócio-políticos de sua produção e tem um importante papel na construção das sensibilidades e identidades individuais e coletivas.

Ambas se constituem como meios de representação e expressão das diversidades e heterogeneidades culturais. Por serem construções sociais estão permeadas por conflitos, disputas e silenciamentos. É sabido que com o processo de globalização há tentativas de homogeneização cultural, dessa forma existem conceitos e ideias mais aceitos socialmente. Sendo assim, a arte e a música também são formas de resistência, subversão, partilha, afirmação e pertencimento.

É preciso considerar que todas essas questões influenciam e estão presentes nos processos de ensino-aprendizagem, podendo ser utilizadas como ferramentas na (des)construção de conceitos e enriquecimento.

Assim, apresentamos nesta coletânea alguns trabalhos que nos oferecem um panorama acerca da diversidade de manifestações artísticas e musicais presentes em nossa sociedade.

Danila Barbosa de Carvalho

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
O ENSINO DA MÚSICA EM ESCOLAS MUNICIPAIS DA CIDADE DE INGÁ-PB, APÓS ADVENTO DA LEI 11.769/2008	
Alba Valeria Vieira da Silva Anderson Flávio Barbosa Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.2642017011	
CAPÍTULO 2	9
O ENSINO INSTRUMENTAL E A PERFORMANCE: ASPECTOS PARA AQUISIÇÃO DE HABILIDADES MUSICAIS	
Maria Isabel Veiga	
DOI 10.22533/at.ed.2642017012	
CAPÍTULO 3	16
O IMPROVISO LIVRE ENQUANTO EROÇÃO DE VELHAS ESTRUTURAS OU INSURREIÇÃO CONTRA PRÁTICAS MUSICAIS HEGEMÔNICAS	
Severino Henrique Soares Correia	
DOI 10.22533/at.ed.2642017013	
CAPÍTULO 4	24
PUNK ROCK NA AMAZÔNIA: ELEMENTOS INTERCULTURAIS NAS CANÇÕES DA BANDA ATO ABUSIVO	
Keila Michelle Silva Monteiro	
DOI 10.22533/at.ed.2642017014	
CAPÍTULO 5	32
RAP, A LUZ DA QUEBRADA	
Roberto Camargos	
DOI 10.22533/at.ed.2642017015	
CAPÍTULO 6	44
CAJÓN: ESTUDOS DE POLIRRITMIA E SONS ELETRÔNICOS NO EXPERIMENTALISMO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA	
Flávia Bonelli Silva Marcelo Rodrigues de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.2642017016	
CAPÍTULO 7	51
OS PIANOS USADOS POR JOHANNES BRAHMS E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS EM SUA OBRA PIANÍSTICA	
Luiz Guilherme Pozzi	
DOI 10.22533/at.ed.2642017017	
CAPÍTULO 8	62
HISTÓRIA DA ARTE COMO PARTILHA DE UM MUNDO POR VIR E A CRIAÇÃO DE UMA COMUNIDADE SENSÍVEL	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.2642017018	

CAPÍTULO 9	75
ABAYOMI: EXPERIMENTANDO A DIVERSIDADE NO COTIDIANO ESCOLAR	
Luis Otávio Oliveira Campos	
Breno Felipe Araujo de Oliveira Gomes	
Aldo Victorio Filho	
DOI 10.22533/at.ed.2642017019	
CAPÍTULO 10	82
TRANSBIOGRAFIAS: QUANDO O LUGAR DE ENUNCIÇÃO EXPANDE (DE NOVO, APÓS UM ANO)	
Bruna Mazzotti	
Valter Frank de Mesquita Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.26420170110	
SOBRE A ORGANIZADORA	96
ÍNDICE REMISSIVO	97

O IMPROVISO LIVRE ENQUANTO EROÇÃO DE VELHAS ESTRUTURAS OU INSURREIÇÃO CONTRA PRÁTICAS MUSICAIS HEGEMÔNICAS

Data de Submissão: 04/11/19
Data de aceite: 17/12/2019

PRACTICES

Severino Henrique Soares Correia

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola
de Música
Rio de Janeiro - RJ
<http://lattes.cnpq.br/9974084973091820>

RESUMO: O presente trabalho percorre algumas dimensões prático-conceituais do mecanismo da improvisação em música, destacando a ideia de “improviso livre” como uma prática que possui imanentemente um caráter contra-hegemônico. Os laços conceituais analíticos desta investigação se situam sobretudo ao lume do conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco e pelos conceitos de rizoma, territorialização e des-territorialização, concebidos por Deleuze e Guattari.

PALAVRAS-CHAVE: Improviso Livre - Rizoma - Obra Aberta - Territorialização - Des-territorialização

FREE IMPROVISATION WHILE EROSION
OF OLD STRUCTURES OR INSURRECTION
AGAINST HEGEMONICAL MUSICAL

ABSTRACT: The present work goes through some practical-conceptual dimensions of the mechanism of improvisation in music, highlighting the idea of “free improvisation” as a practice that immanently got a counter-hegemonic character. The conceptual links of this research are mainly based on the concepts of open work proposed by Umberto Eco and the concepts of rhizoma, territorialization and de-territorialization proposed by Deleuze and Guattari.

KEYWORDS: Free Improvisation - Rhizome - Openwork - Territorialization - De-territorialization.

1 | INTRODUÇÃO

Quando falamos sobre improvisação em música não raro nos deparamos com definições ambíguas e vários mal-entendidos. Este caráter de incerteza emerge tanto no sentido da palavra improvisação por si mesma quanto no julgamento estético associado ao termo em si. Cotidianamente, na linguagem corrente, é imputada à prática puramente improvisada um tipo de qualidade duvidosa. Algo feito no improviso costuma ser o signo de uma atitude descompromissada ou irresponsável, algo “feito

nas coxas”, como costuma ser dito popularmente.

Contudo, também podemos observar em certos nichos, como no âmbito do jazz e do choro, julgamentos positivos sobre as titulações concedidas a alguns músicos, quando estes são considerados grandes improvisadores. Não raro, ouvimos críticas, usualmente ingênuas, que destacam a existência de um certo caráter “defeituoso”, ou incompletude, em obras musicais (e aqui me refiro àquelas lastreadas pela tradição ocidental da música de concerto) detentoras de uma certa abertura para procedimentos improvisatórios. Persiste-se, de algum modo, o anseio naïf pela constituição de uma obra completa, uma obra fechada, sem brechas para reconfigurações, e em cujo conteúdo seja revelado o “gênio” do compositor, independentemente da individualidade do intérprete.

Ao nos debruçarmos sobre a música improvisada, incluímos, sob esta definição, técnicas de execução e interpretação bastante diversas. Muitas destas pertencentes a setores culturais, que não necessariamente dialogam entre si e que às vezes têm pouca ou nenhuma relação com a criatividade do músico enquanto indivíduo; mas antes com a adequação do intérprete a uma sintaxe musical específica.

No jazz, por exemplo, existe uma tendência a ser respeitada, na qual é desejado um aporte de cariz mais individualista por parte do improvisador. Neste caso, existe uma vontade intrínseca na construção de uma linguagem própria que se expressa na reconstrução dos standards e na própria proposição constitutiva do repertório. Este desejo é manifesto na recriação constante dos temas, balizada pela originalidade expressiva de cada improvisador na seleção e abordagem dos materiais melódicos, assim como nas idiossincrasias inerentes às escolhas dos timbres e técnicas que vem à tona durante o improviso. O improviso representa, neste sentido, a expressão única e incontornável de um estilo pessoal.

A expressividade do improvisador no jazz pode emergir como um deboche ou uma desconstrução (passível de ser observada do cool jazz ao free jazz) no que diz respeito à sua “pegada”; havendo nesta “pegada” um apelo estético-técnico que é dificilmente traduzível através da notação tradicional. Por exemplo, a transcrição realizada por Walser, em seu artigo *Out Of Notes*, do solo de *My Funny Valentine* executado por Miles Davis, não reproduz de forma fidedigna todos as peculiaridades do jeito de tocar do trompetista. Walser faz uso de alguns recursos gráficos, como bends e glissandos, mas nem de longe estes conseguem representar a frouxidão dos ataques de Miles, ou a sutileza destes.

Walser pontua que vários críticos consideravam Davis um trompetista terrível e um jazzista medíocre. As melhores críticas atribuídas ao jazzista tangenciam a afirmação quase paradoxal de que Miles fosse “um bom músico mas um péssimo trompetista” (WALSER, 1993: 344. tradução nossa). Todavia estas críticas desconsideram diversas matizes expressivas no discurso improvisatório de Davis. Usando como régua apenas o prisma de uma objetividade técnica sobre o ato da performance, quando, na verdade, reside na atitude performática toda uma narrativa emaranhada por intenções,

sentimentos e historicidade em todas as escolhas realizadas pelo performer. Esta dissonância entre expressão e objetividade técnica revela um ruído, um território árido, que dá brechas para obstruções comunicacionais e mal-entendidos.

2 | IMPROVISAZÃO E COMPOSIÇÃO

Certamente, a improvisação é uma das maneiras mais antigas sobre a qual se manifesta a prática musical. Temos diversos indícios de que práticas musicais envolvendo improviso são comuns na música tradicional das mais diversas culturas, e que estas atravessam diferentes períodos históricos. Em seu livro *Improvisation* Derek Bailey traça um breve relato, de maneira caleidoscópica, sobre as práticas de improviso nas tradições da música indiana, flamenca, barroca, rock e jazz. Bailey defende a hipótese de que o improviso está presente, em alguma medida, em quase toda prática musical. De modo que “a habilidade para improvisar precisa ser um ponto básico para qualquer músico”(BAILEY, 1993: 66, tradução nossa).

Entretanto, Bailey elenca uma categoria de músico não-improvisador, que se aplica com precisão à maioria dos músicos de formação clássica. Esta distinção entre as categorias de músico improvisador e não-improvisador é baseada na existência de uma diferença epistêmica entre o músico que é capaz de criar algo, seja por um treino mimético ou por meio da pura impulsividade criativa, e o músico que restringe sua práxis à reprodução de um repertório específico. O não-improviso é estimulado em boa parte do repertório da música de concerto. Neste caso especificamente, há um excesso de preciosismo na execução musical: “a performance é uma ameaça a existência da obra” (BAILEY, 1993: 66, tradução nossa). O ato performático é concebido idealmente, fechado, sem poros, janelas, portas ou brechas. Toda a técnica, neste sentido, é destinada ao aprimoramento físico para a reprodução incólume e infalível da obra musical. Sendo esta vista como um objeto estético ideal e imutável, por mais que esteja preso a uma temporalidade que carrega em si um aspecto de transitoriedade radical. Portanto, não seria um exagero afirmar que toda performance musical é irrepetível.

A tradição ocidental da apresentação musical é toda balizada na ilusão de que o performer detém total controle físico, mental e estético sobre tudo que acontecerá ao longo da performance. Porém uma prática que vislumbra a imutabilidade na perfeição da execução, ou da consolidação de uma perspectiva estética congelada, revela-se, no fim das contas, um exercício fútil. Tendo em vista que o próprio ato performático está permeado por momentos de inexoráveis imprevistos. A performance se fecha a não-abertura da obra.

3 | COMPOSIÇÃO ENQUANTO OBRA ABERTA, A PARTITURA ENQUANTO UM RIZOMA

A obra fechada nunca foi *experienciada* de fato em toda sua plenitude senão como um projeto, uma promessa de repetição e consolidação de uma essência ou forma pura perfeitamente polida. Há uma ilusão muito manifesta no pensamento romântico (GORODEISKY 2016), influência direta do idealismo alemão, de que a realização de uma obra fechada partilha no mundo de um isomorfismo com sua essência fechada, perfeita, incólume, com poucas sujeiras, imperfeições. Estas últimas também podem ser chamadas de ruído.

Ao longo do tempo, as práticas de improviso, tão comuns no processo criativo de diversos compositores quanto na performance das mais diversas obras de concerto, diminuíram significativamente. Nas aspirações estéticas de um romantismo tardio habitava um desejo latente pelo controle absoluto da obra. Este ideário perpetuou uma perspectiva que desconecta o som da exploração sonora do instrumento por parte do performer. A existência do som na obra se tornou a realização de um conceito abstrato por parte do compositor:

“O som revela o processo a ser seguido, e por isso que precisamos estar em contato com o instrumento ou o com musicistas. Esta concepção é totalmente oposta a um planejamento romântico-idealista, no qual o som é concebido sem ser ‘ouvido’; se ler, se pensa e se escreve na partitura. Pelo contrário, um pensamento materialista do som, não pode partir apenas da ideia sobre o som, sempre tem que partir do ‘som tocado’, a não ser que se reduza aquilo que soa a um mero conceito.” (ALLEMANY, 2018)

Mas a performance ou a execução efetiva de uma obra musical não tem como atender a esta demanda de perfeição. O acaso, ou o imprevisto, sempre suplanta o desejo de plenitude coincidente com a forma perfeita, maculando sua existência ou a efetivação empírica de um ideário musical notado. Em seu *Enigma de Lupe*, Rodolfo Caesar pontua um exemplo em que é fácil conceber a prescindibilidade da notação para a performance musical, usando como exemplo o tema de *Frères Jacques*:

“A notação não é imprescindível nesse exemplo, cuja composição, devido a sua simplicidade, pode facilmente resultar de um improviso de salão, independente da escrita no papel.” (CAESAR, 2016: 43)

Em sua obra *Aspiro ao Grande Abismo Oitocista* assinala a relevância da não-objetividade da obra de arte:

“Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. (...) é preciso que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo. (OITICICA, 1994: 24)”

Em meados do século XX a composição vem se tornando um canal de experiências efêmeras, fugazes e irrepetíveis. Eco no seu famoso ensaio *Obra Aberta* desvela um movimento comum na produção artística do século passado, cuja característica principal ainda reverbera no nosso século, a saber, a abertura da obra de arte. O ato de criação de uma obra, neste sentido, é trespassado por um desejo de incompletude, uma volição pela não estagnação interpretativa da obra, pela criação de veredas e campos abertos onde o sentido transita. Como se a própria forma da obra fosse um e mesmo fluído em perene mudança no estado da matéria:

“a forma torna-se esteticamente válida à medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (ECO, 1991 :40)

Neste sentido, a obra aberta também viabiliza ao intérprete ações de liberdade, de escolhas estéticas ativas no desdobramento da execução ou performance. A obra *Scambi* de Henri Pousseur, um dos exemplos de obra musical aberta dado por Umberto Eco, é uma peça eletrônica pouco usual. *Scambi* possui uma estrutura mutante, consistindo de 16 pares de camadas ou segmentos que podem ser combinados de diversas maneiras. A obra foi concebida originalmente de modo que cada camada estivesse em uma bobina de fita diferente, o que permitiria que estas pudessem ser arrumadas de modo livre pelos ouvintes. Nesta obra de Pousseur, o ouvinte e o intérprete se confundem no ato de escolha dos materiais.

Existem diversos outros exemplos de obras nas quais os intérpretes têm papel ativo em sua configuração performática. Cada vez mais o aspecto improvisatório das criações musicais é reforçado. Obras como *The King Of Denmark* de Morton Feldman, *Blirium-C9* de Gilberto Mendes ou o misterioso *Treatise* de Cornelius Cardew, legam para os intérpretes a responsabilidade na decupagem estética da execução da obra.

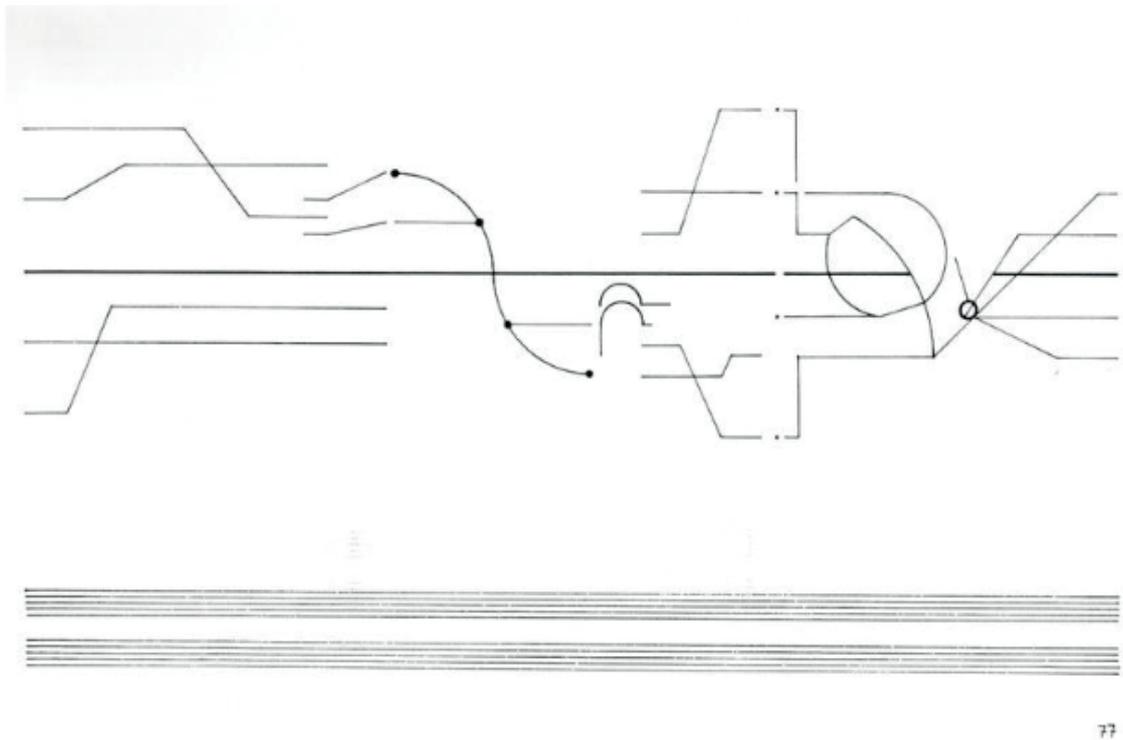


Fig.1 página 77 do Treatise de Cornelius Cardew

O compositor propõe mundos a serem destrinchados por ouvintes e intérpretes. Compor se torna um processo propositivo de experiências que precisam ser compartilhadas em diferentes níveis de agenciamento.

A partitura deixa de ser o plano de uma obra ideal, fechada, com absoluto controle paranóico sobre todos os seus parâmetros, para se tornar um rizoma. O rizoma, segundo Deleuze e Guattari, parte do pressuposto de que qualquer um dos seus pontos, abarcando um território específico e em constante processo de territorialização e desterritorialização, tem conexão com os todos outros.

Seus regimes simbólicos não estão restritos a sistemas de agenciamento muito específicos, mas antes a multiplicidade destes. Como se cada ponto no território que envolve a partitura e a performance fossem conectados de maneira múltipla e autossuficiente, de modo que suas multiplicidades são rizomáticas, carregando em si toda a potência do objeto artístico na inexistência de sua unidade ideal. Esta unidade se afirma no desenrolar da obra enquanto unidade aberta, um conjunto com brechas por onde escoar sua estrutura. O processo de sua realização está sujeito a um esquema de desterritorialização e de re-territorialização constante no desdobramento de sua territorialidade. Sobre isto nos diz Deleuze e Guattari:

“Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segunda uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se

remeter uma às outras. (...) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante...” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a: 25)

4 | IMPROVISAZÃO ENQUANTO COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA, CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Pianista holandês Misha Mengelberg adota a definição de composição instantânea para se referir à prática de improviso do seu grupo Instant Composers Pool. Diversos grupos associados a uma estética do improviso livre trabalham com a ideia de uma composição sem amarras ou previsões, até mesmo sem ensaios. A obra se realiza na performance e, por uma dupla implicação, a performance é a própria obra.

A forma musical neste sentido é uma fricção e cisalhamento de momentos, adensamentos e centrifugação de blocos ou estruturas. A matéria sonora está em constante mudança e variação, a sua forma é o momento vivenciado pela platéia e intérpretes, de modo que a partilha do espaço é englobada pela forma que esta vem sendo moldada durante a performance. Neste território da práxis sonora é possível prescindir absolutamente de qualquer partitura ou recurso gráfico.

O ouvido costuma ser o norte para diversos grupos de improviso livre, o fluxo dos materiais sonoros que emergem é seguido pelo performer através de um processo de observação que não se reduz apenas a escuta, englobando o aspecto gestual. Observar, neste sentido, não é estar alheio, mas sim imerso, ativo num processo de bricolage, na acepção trazida por Lévi-Strauss, como um agente que “se deleita em fazer novos mecanismos a partir de pedaços de mecanismos antigos.” (INGOLD, 2000: 371)

Poderíamos exemplificar os mecanismos antigos como ideias musicais atreladas a sintaxes musicais específicas que compõem práticas musicais historicamente estabelecidas, como: jazz, tonalismo tradicional, música modal, forró, cumbia, rock, etc...; e todo os subgêneros comportados por tais rotulações. Diferentemente dos gêneros listados, o improviso livre é uma prática que não se fixa a uma sintaxe sonora específica, se posicionando em fuga constante da presilha de algum gênero específico, sua realização tem como horizonte o encontro com o corpo sem órgãos:

“Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b: 10)

O corpo sem órgãos como horizonte, a bricolage como norte, ambos processos que exemplificam princípios que estão a todo momento servindo como catalisadores

de uma prática musical que por definição está solta, desamarrada, e des-onerada, que tem como intuito a liberdade pela quebra. A composição, enquanto obra aberta realizada no próprio ato do improviso, é efêmera, morre com a performance. Sua forma se configura por um eixo de vivências inalienáveis baseado na vida musical dos intérpretes e seus moldes musicais, que estão em constante conflito e conciliação aos seus anseios de desterritorialização.

REFERÊNCIAS

ALEMANY, Joan Goméz. El sonido y la improvisación desde el punto de vista de un compositor. Disponível em: <<http://www.sulponticello.com/el-sonido-y-la-improvisacion-desde-el-punto-de-vista-de-un-compositor/?fbclid=IwAR3K7V242RscWu9yFGT9wi789liPf8jKV0yQSc-T65UgSCACa-fAvR32G-k#.XCnknC-ZNmB>> Acesso em: 31 dez. 2018

BAILEY, Derek. **Improvisation**. Cambridge, Da Capo Press, 1992

CAESAR, Rodolfo. **O Enigma de Lupe**. Rio de Janeiro, Zazie edições, 2016

COSTA, R. L. M. **A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze**. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Volume 1: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34,2011

_____ **Mil Platôs, Volume 3: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

_____ **Mil Platôs, Volume 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

_____ **Mil Platôs, Volume 5: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1991

GORODESIKY, Keren. <19th Century Romantic Aesthetics. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/>> Acesso em: 15/06/19

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**. Londres, Routledge, 2000

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Abismo**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1994

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, Havard University Press, 2003

SCHIAFFINI, Giancarlo. **Immaginare La Musica**. Roma, Hans e Alice Zevi Editions, 2017

WALSER, Robert. **Out Of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis**. i *The Musical Quarterly*, Volume 77, Issue 2, Summer 1993, Pages 343–365

ÍNDICE REMISSIVO

A

Abayomi 75, 77, 78, 79, 81

Amazônia 24, 28, 30, 94

Arte como partilha 62

B

Brahms 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

C

Cajón 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

Cotidiano 5, 26, 33, 34, 35, 41, 75, 79

D

Des-territorialização 16

Diversidade 75, 79, 80

Docência 75, 94

E

Educação 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 14, 15, 39, 50, 65, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 96

Ensino 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 44, 45, 46, 50, 75, 76, 77, 79, 80, 96

Ensino Instrumental 9, 14

Escola 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 50, 75, 78, 81, 96

H

Habilidades Musicais 9

História da Arte 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

I

Improviso Livre 16, 22

Instrumentos históricos 51

Interculturalidade 24, 26, 30

M

Music 1, 16, 32, 44

Música 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53

Música contemporânea 44, 45, 46, 47, 50

Música rap 32

O

Obra Aberta 16, 19, 20, 23

P

Percussão 44, 45, 46, 49, 50

Performance 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 34, 48, 49, 50, 61, 85, 86, 87

Piano 15, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

Polirritmia 44, 45, 46, 47, 49

Práticas culturais 32

Punk Rock 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

R

Representações de si 32

Rizoma 16, 19, 21

S

School 1, 75

Sons eletrônicos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

T

Teaching 1, 9, 75

Territorialização 16, 21

Transmissão e herança 62

 **Atena**
Editora

2 0 2 0