



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**SONORIDADES MÚLTIPLAS: CORPOS-INSTRUMENTO MUSICAIS À ESCUTA
EM OFICINAS DE IMPROVISACÃO LIVRE**

ANTONIO LAYTON SOUZA MAIA

**FORTALEZA
2018**

ANTONIO LAYTON SOUZA MAIA

SONORIDADES MÚLTIPLAS: CORPOS-INSTRUMENTO MUSICAIS À ESCUTA EM
OFICINAS DE IMPROVISACÃO LIVRE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ada Beatriz Gallicchio Kroef.

Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Consiglia Raphaela Carozzo Latorre.

FORTALEZA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M184s Maia, Antonio Layton Souza.

Sonoridades Múltiplas : corpos-instrumento musicais à escuta em oficinas de improvisação livre / Antonio Layton Souza Maia. – 2018.

152 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Ada Beatriz Gallicchio Kroef.

Coorientação: Profa. Dra. Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre.

1. Improvisação Livre. 2. Educação Musical. 3. Corpo. 4. Escuta. 5. Processo de criação.
I. Título.

CDD 700

ANTONIO LAYTON SOUZA MAIA

SONORIDADES MÚLTIPLAS: CORPOS-INSTRUMENTO MUSICAIS À ESCUTA EM
OFICINAS DE IMPROVISAÇÃO LIVRE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ada Beatriz Gallicchio Kroef (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Consiglia Raphaela Carozzo Latorre (Co-orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela presença, apoio, carinho e confiança. Pela existência.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro através da concessão da bolsa de estudos.

Às professoras Ada Kroef e Consiglia Latorre, pela companhia, conversas, confiança e abertura para a proposta da pesquisa e seu percurso. À Consiglia, duplamente, por sua pesquisa e trabalho com os discentes do ICA, que me inspira há quase quatro anos.

Aos professores Rogério Costa e Patrícia Caetano, pela leitura atenta, generosa e paciente do texto de qualificação, assim como pelas contribuições que me ajudaram a seguir a flores e espinhos até este texto que chega às suas mãos.

Ao professor Cavalcante Júnior, pela amizade, conversas afetuosas e abraços carinhosos. Pelos conselhos, acima de tudo.

Aos colegas do mestrado, pelas escutas, leituras, abraços, escritas, conversas. Especialmente a Sol Moufer, Nataska Conrado, Valéria Leon, Andrea Rey, que me inspiraram com seus tão diversos modos de pesquisar e de viver artes.

Aos colegas queridos do grupo *Sonoridades Múltiplas*, especialmente ao Bruno Silva e ao Matheus de Oliveira, que, conscientemente ou não, fizeram-me escrever e perceber muito – muito – do que há nessas páginas. Um carinho grande e um abraço ainda maior.

Ao PPGArtes, pelo espaço, pelas trocas, ideias, conceitos, debates. Durante o mestrado, é muito comum esquecermos o principal motivo pelo qual fazemos pesquisa em Artes na Universidade.

Às fases que se encerram, às belezas com que nos deparamos.

Como sempre, aos ventos.

RESUMO

Durante o segundo semestre de 2015, o grupo de pesquisa Sonoridades Múltiplas, coordenado pela profa. Consiglia Latorre, da Universidade Federal do Ceará, ofereceu uma série de oficinas de improvisação livre em música para os alunos da licenciatura em Música e demais interessados da comunidade acadêmica ou externa a fim de propor-lhes outros modos de convivência com a improvisação e com a escuta. Esta cartografia busca, através de um texto-fluxo, revisitar este processo e marcar as mudanças geradas nos corpos dos alunos de Música – alguns já marcados pela disciplinarização da educação formal de modelo conservatorial, outros nem tanto – a partir de suas imersões na improvisação livre. Munida da crítica de Deleuze-Guattari ao capitalismo e a seu modo de produção; do pensamento de Jean-Luc Nancy, Murray Schafer e Conrado Silva acerca da escuta; da análise de Michel Foucault em relação à disciplina e seus modos de dominação dos corpos; assim como das elucubrações de Chefa Alonso e Rogério Costa acerca da improvisação livre, esta pesquisa objetiva marcar o ponto de virada em que os corpos dos estudantes de Música da UFC puderam, através da escuta e da prática de improvisação como motor de processos criativos, romper o corpo-instrumento capitalista e produtivo e tornarem-se corpos-instrumento musicais expressivos e atentos às paisagens (sonoras, sociais, políticas, conceituais) que lhes rodeiam.

Palavras-chave: Improvisação livre; Educação Musical; Corpo; Escuta; Processo de criação; Filosofias da Diferença.

ABSTRACT

During the second half of 2015, the research group *Sonoridades Múltiplas* [Multiple Sonorities], headed by the professor Consiglia Latorre, from Federal University of Ceará, offered a series of free improvisation workshops to the students of the graduation course in Music in order to give them other ways to experiment improvisational processes and to increase their listenings. This cartography intends, through a flowing-text, to revisit this creative process and to trace the changing created on the bodies of those students – some already marked by processes of disciplinarization begotten by Music Formal Education of Conservatory standards, some not so much – from their free improvisation dives. Provided by Deleuze-Guattari's critics of capitalism and its mode of production; Jean-Luc Nancy's, Murray Schafer's, Conrado Silva's thoughts about listening; the Michel Foucault's analysis of discipline and its modes of bodies' domination; as Chefa Alonso's and Rogério Costa's lucubrations about free improvisation, this research aims to mark the turning point where the bodies of Music students could break off, through the listening and the free improvisation practice as an engine of creative processes, the body-instrument productive and capitalist and turn in body-musical instruments opened to their expressiveness and to the soundscapes (as to social, political and conceptual landscapes) around them.

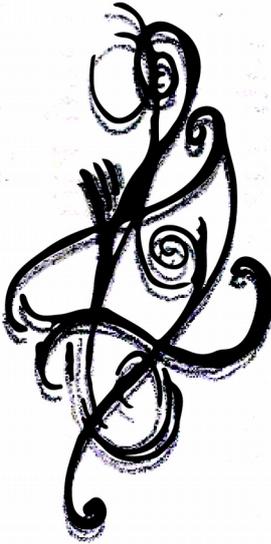
Keywords: Free improvisation; Music Education; Body; Listening; Creative Process; Philosophies of Difference.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “A jangada voltou só”, Dorival Caymmi	28
Figura 2 – “Puxando rede”, Dorival Caymmi	30
Figura 3 – “A onda”, Manuel Bandeira. Poema Concreto	31
Figura 4 – “If the fabric you want doesn’t exist, make it exist”	42
Figura 5 – Gráfico das frequências audíveis pelo ouvido humano	58
Figura 6 – Imagem do fotógrafo alagoano Celso Brandão	129
Figura 7 – Fotografia de Alexey Bednij	131

SUMÁRIO

Corpos ondulatórios, corpos através da escuta: da criação e do fluxo com Sonoridades Múltiplas	15
Referências Bibliográficas	149



A dissertação, 2018

Não mais os corpos empregues para fazer sentido, mas um sentido que dá e partilha os corpos. Não mais a pilhagem semiológica, sintomatológica, mitológica e fenomenológica dos corpos, mas um pensamento e uma escrita que se entregam, que se dão aos corpos. A escrita de um *corpus* enquanto partilha dos corpos, partilhando o seu ser-corpo, mas não o *significando*, partilhada por ele, uma escrita separada portanto de si mesma e do seu sentido, escrita ao longo da sua inscrição. Isso mesmo que, no mundo dos corpos, diz a palavra “escrita”: corpo anatomizado de um sentido que não apresenta a significação dos corpos, nem tão-pouco reduz o corpo ao seu próprio signo. Mas um sentido *aberto* como os sentidos “sensíveis” – ou melhor, aberto *pela* abertura dos sentidos, expondo o seu ser-extenso –, uma significância do espaçamento, que se espaça ela própria.

Jean-Luc Nancy

Uma preparação bem longa, mas nada de método nem de regras ou receitas [...] Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro.

Gilles Deleuze.

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso.

Clarice Lispector

Corpos ondulatórios, corpos através da escuta: da criação e do fluxo com Sonoridades Múltiplas.

Tudo que não invento é falso.
Manoel de Barros

EXT. INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – DIA

O Sol desaparece por detrás da fachada do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Alguns alunos, à esquerda, burburinham algo enquanto saem do prédio. Dou alguns passos na direção oposta a eles e escuto, por um breve segundo, apenas o eco dos meus passos ressoando na cobertura de concreto do prédio. Devido ao eco, parece que estou pisando um pouco mais acima do lugar em que meus olhos veem meus pés pisarem.

Um segurança vestido de azul à esquerda, ao lado da estrutura da futura biblioteca, pendula enquanto observa o movimento. Mais alguns passos rápidos meus, arrastados quase irrelevantemente. À direita, em uma sala de aula, vozes abafadas pelas janelas de vidro fechadas e pelas paredes. O discurso é irreconhecível. Já dali, escuto ao longe as folhas das árvores se revirando na mata que se avizinha ao prédio pelo lado esquerdo e da qual somos apartados por um gradeado verde. Este som não desaparecerá do fundo da paisagem, mas será encoberto nos próximos passos, assim que eu me aproximar dos centros e diretórios acadêmicos (CA's e DA's, respectivamente). Conversas mais animadas, passadas rápidas, pés deslizando por sobre o revestimento do piso ou pelos *parklets* improvisados: escute a diferença entre pés sobre pedras e pés sobre madeira. Diversos sons, inúmeros sons. Parece que minha audição se retrai para filtrar melhor as informações que captura.

Neste momento, a paisagem sonora se compõe mais ou menos assim: são quase 13h de uma terça-feira comum no ICA, estamos na metade do segundo semestre de 2017. Estou parado em frente ao anfiteatro do prédio, de costas para o palco e de frente para a Cantina. À minha esquerda, alguém toca saxofone alto. À minha direita, próximo aos CA's e DA's, duas pessoas ensaiam uma coreografia ao som de um celular (Na semana passada, outras levaram um aparelho de som). No pavilhão superior, passos divergentes, murmúrios de conversas, risadas

esporádicas, mais músicas e sons de passos ritmados sobre o piso (provavelmente mais uma coreografia).

Caminho em direção à cantina, giro para a esquerda. Mais alguns passos e estou num corredor branco com diversas portas brancas com folhas de papel coladas, senão na porta, ao lado. Ainda escuto os sons que ouvia anteriormente, exceto os que percebia do andar superior do prédio. Abro a primeira porta à minha direita: Laboratório de voz.

INT. LABORATÓRIO DE VOZ – LUZ ARTIFICIAL

A porta geme levemente ao abrir. A maçaneta produz um som grave e ressoante ao fechar-se. Os sons mais delicados e delgados do lado de fora são silenciados, mas ainda escuto, ainda que com menor intensidade, as escalas do saxofone. O som do ar-condicionado flafila no decorrer da sala: letárgico. Do outro lado, através das pequenas claraboias, escuto vozes conversando (mais tarde, os ataques de um cortador de grama entrarão por ali também).

O grupo de pesquisa *Sonoridades Múltiplas*, vinculado ao curso de Música (Licenciatura) da UFC, coordenado pela profa. Consiglia Latorre, ocupa esta sala todas as tardes de terças-feiras. A proposta do grupo é pesquisar poéticas e intersecções entre música, artes cênicas, artes visuais e audiovisual. Com este nome, o grupo existe desde 2012, mas as pesquisas de Consiglia envolvendo esses tangenciamentos na UFC começam em 2010, com o grupo *Poéticas e Estéticas nas Artes* em parceria com a professora do curso de Teatro, também da UFC, Juliana Rangel (LATORRE, 2014).

O interesse pela improvisação como catalisante do processo de criação esteve presente em ambos os grupos e na maioria de suas performances, mas apenas em 2015, o grupo passou a pesquisar e propor oficinas especificamente de improvisação livre aos alunos do curso de Música e demais interessados¹. Apenas a partir dessas oficinas, a população de alunos de Música passou a aumentar no grupo – hoje, são grande maioria. Quando comecei a participar, em 2014, durante o processo de montagem de uma performance em homenagem ao centenário de Dorival Caymmi, os alunos de Teatro e Cinema eram maioria.

1 No decorrer desses três anos (2015-2017), o grupo recebeu estudantes dos cursos de Ciências Sociais, Cinema, Geografia, Publicidade e Propaganda, Dança.

Esse caráter multidisciplinar é comum nos processos do grupo, que, mesmo com poucos integrantes das artes cênicas, ainda busca trabalhar com a proposição de cenas em alguns processos de criação, como na performance *Ulisses*², realizada em apresentação única no pátio do Museu da Imagem e do Som (MIS), em Fortaleza, maio de 2016, inspirada no canto XII da Odisseia de Homero (que narra a passagem do navio de Ulisses pela ilha das sereias, cuja voz enebria a qualquer homem que ali cruzar fazendo-os saltar de suas naus, enquanto elas permanecem “sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos / ossos de varões e suas peles ressequidas”³. Para escapar do feitiço das *Sirenas*, Circe aconselha Ulisses a tampar os ouvidos dos marinheiros com cera, mas diz que, se quiser, ele mesmo poderá ouvir o encantamento desde que os marujos o alcem no mastro com as mais fortes cordas e poderosos nós, e mesmo que ele clame e implore, não o deverão soltar até que silencie completamente qualquer voz quimérica⁴).

O ímpeto para esta performance surgiu de um convite do então diretor do Museu, Dilmar Miranda, para a inauguração do Pátio MIS – espaço localizado em frente ao prédio principal que abriga espaços para exposições fotográficas, grafites e projeção de peças audiovisuais. Consiglia chegou com a proposta de montar uma performance a partir da história de Ulisses com as Sereias, então os integrantes dividiram-se em dois grupos: algumas intérpretes/improvisadoras interpretariam as sereias fazendo improvisos vocais melódicos enquanto tocavam pizzas-mar⁵, outras tocariam instrumentos de sopro ou percussão pequenos, como apitos, gaitas, caxixis; alguns intérpretes/improvisadores estariam envoltos em fios, que enrolariam na plateia enquanto recitassem trechos da história de Ulisses – em seguida, após juntarem-se em uma massa de corpos intumescendo-se em contato-improvisação, deslocar-se-iam ao redor das Sereias às vezes atraídos por elas, às vezes impedindo que seus companheiros se desprendessem do coletivo para juntar-se a elas.

2 Cf. filmagem em: <<https://youtu.be/VKS-00EYFE8>>.

3 HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução: Christian Werner. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 350.

4 HOMERO, *op. cit.*, p. 350-56.

5 Instrumentos de percussão construídos para a performance “Delicado Caymmi”, em 2014, inspirados nos tambores oceânicos. São caixas de pizza lacradas preenchidas com miçangas. As miçangas, ao se chocarem com o papelão da caixa, geram uma sonoridade muito próxima à das ondas do mar na rebentação. Outras versões desse instrumento podem ser construídas com grãos de arroz ou milho no lugar das miçangas – pedras e conchas pequenas podem ser acrescentadas para um som ligeiramente mais áspero e “orgânico”, segundo um amigo meu.

A performance começa com a entrada de uma bailarina e uma atriz convidadas improvisando um bailado com as pizzas-mar. Aos poucos, entram mais pizzas-mar tocadas pelas Sereias, assim como os instrumentos de sopro, cujos sons partem por detrás e ao lado da plateia, organizada em semi-arena. Ouvem-se os primeiros regorjeios do canto das Sirenas. Os intérpretes/improvisadores espraiam-se pela plateia entremeando-a, com seus fios, num grande tecido ou como uma rede de pesca, avisando para manterem-se a salvo dos cantos traiçoeiros. Aos poucos, os intérpretes/improvisadores juntam-se e a intensidade do canto das Sereias aumenta. Os sons misturam-se, sobrepondo as vozes dos intérpretes/improvisadores, os cantos mágicos, os instrumentos de percussão (agora mais presentes e mais constantes) e os sopro.

Segundo ato: a massa de corpos se desfaz e forma uma pequena orquestra de improvisadores. Sentam-se num palco montado atrás de uma tela de tule, onde são projetadas imagens do mar. Permanecem à frente dois bailarinos, a atriz, encarnando Penélope, e as Sirenas. Consiglia rege os improvisadores enquanto Penélope chama por Ulisses. Os bailarinos giram, retorcem, ondeiam. A improvisação perpassa momentos de maior densidade e caotização e momentos de maior calma e solitude – ouça quase no começo deste ato, quando há um solo de flauta doce acompanhado do canto das sereias com as pizzas-mar (07:41). Vem, Ulisses! “Vem cá, Odisseu [...] ancora tua nau para ouvires nossa voz”⁶.

Ulisses segue enebriado pelo sutil aroma da voz. Quando o canto das Sereias se intensifica e Ulisses finalmente se enrosca no véu e na rede da morte, começa um dueto de percussões – tambor e tambor oceânico –, enquanto a orquestra improvisa livremente dentro de um pulso rítmico. Os corpos dos bailarinos rebatem-se e *circovoluem*.

Ulisses está enlaçado. Penélope se aproxima e tira-lhe as amarras. A densidade dos sons diminui e começa um duo de sopros – flauta e clarinete. Em calma, Penélope desenhava Ulisses. No centro do espaço cênico, resta um pedaço de tecido como um pedaço de espuma do mar, a mesma espuma de onde nasceu o amor.

6 HOMERO, *op. cit.*, p. 355.

Todos os intérpretes/improvisadores aproximam-se do público. Tocam instrumentos de sopro tranquilamente. As Sereias entregam seus instrumentos para algumas pessoas na plateia que permanecem tocando as ondas do mar livremente.

O processo de criação do *Sonoridades Múltiplas* deixa transparecer as principais âncoras da formação de Consiglia não apenas artística, mas principalmente enquanto educadora musical. Preocupada em

responder a uma inquietação como docente/investigadora relativa ao desempenho qualitativo de práticas criativas como procedimentos artístico-pedagógicos, em sintonia com uma educação sonoromusical contemporânea para alunos dos cursos de Licenciatura em Música e outros do ICA. (LATORRE, 2014, p. 117).

Ela propõe a formação de grupos – primeiramente o *Poéticas e estéticas nas artes*, e, em 2012, após realizar estágio doutoral sanduíche em Portugal, o *Sonoridades Múltiplas* – cujo objetivo primevo é reunir *pessoas* com diversas formações, ampla ou nenhuma experiência musical para que, juntas, combinando seus saberes, possam criar experimentações e modos de expressão que conjuguem sons, imagens, textos, cenas e quaisquer materiais que o grupo julgar necessário.

O educador e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, que viveu no Brasil por quase 70 anos, não acreditava ser possível o ensino de artes de modo fragmentado e dividido em especialidades. Para ele, ensinar uma pessoa a tornar-se artista envolvia dar-lhe possibilidades de entrar em contato com os mais diversos modos de expressão artísticos e ser capaz de colocá-los em relação (LATORRE, 2014; BRITO, 2011). Foi Koellreutter quem trouxe o serialismo⁷ ao Brasil, mas

7 Técnica composicional utilizada no dodecafonismo do compositor Arnold Schoenberg e seus discípulos. A proposta de Schoenberg com o dodecafonismo, uma linha de fuga do tonalismo, era utilizar democraticamente, isto é, com o mesmo peso, as doze notas do sistema temperado de sons evitando que qualquer uma delas, por maior recorrência, demarcasse um centro tonal. Schoenberg criava séries com doze notas e compunha a partir de variações (criadas a partir do cálculo matemático dos intervalos sonoros entre uma nota e outra dentro da série) de uma série-modelo: inversões e reversões da série elementar, por exemplo. Conseguiu escapar do tonalismo, mas não conseguiu quebrar talvez uma instância basal da política de escuta que percorre o sistema tonal: a correlação (que musicalmente se *pensava* intrínseca) entre sonoridades e notas musicais.

Sobre o sistema temperado de sons: Temperamento, temperagem, “temperar é tornar moralmente adequado, como em *temperança*, mas também produzir paz, como em *temperamentum*: a medida justa que conduz ao equilíbrio” (ISACOFF, 2009, p. 193, grifos no original, tradução nossa) [No original: “To temper is to make morally suitable, as in *temperance*, and to instill peace, as in *temperamentum*: the due measure that leads to balance”]. A partir das proporções matemáticas presentes na série harmônica calculada por Pitágoras, frequências de sons específicas passaram a ser nomeadas notas musicais e as distâncias entre elas semitons (não foi Pitágoras quem nomeou ou definiu as notas musicais que conhecemos hoje. Ele e seus discípulos calcularam as relações entre frequências que produzem as principais consonâncias do sistema tonal: oitava, quarta e quinta – a terça, tão comum nas músicas de hoje, só começou a ser inserida a partir da

também foi ele “quem criou o Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, onde foi diretor entre 1954 e 1962, os Seminários Livres da Pró-Arte em São Paulo e em Piracicaba, dentre outras importantes iniciativas” (BRITO, 2011, p. 1). Fortemente ligado ao pensamento filosófico e às teorias científicas do século XX, mais do que transmitir informações para seus alunos, ele buscava incitá-los o pensamento, lembrando-os sempre da necessidade de questionar-se sobre tudo. A aula de Koellreutter, segundo contam Consiglia (*op. cit.*) e Teca Brito (*op.*

música sacra medieval, porque não era prevista pelo sistema pitagórico como consonância fundamental ou divina [ISACOFF, 2009, p. 119-20]). A temperagem dos sons acabou sendo, desse modo, um desdobramento do desenvolvimento do sistema tonal que, a partir de “um princípio de ordem, em que a tônica transita, por modulações, através do campo das alturas, acabou por homogeneizar e eliminar aquelas nuances microtonais que caracterizavam a afinação modal” (WISNIK, 2004, p. 93). Durante os séculos seguintes, contudo, essa correlação entre as frequências de Pitágoras e as contemporâneas notas musicais foi modificada até quase ser abandonada, de modo que diferentes instrumentos pudessem afinar entre si e serem possíveis agrupamentos musicais maiores, mas também para que os compositores não ficassem dependentes de instrumentistas específicos e seus modos particulares de afinação para a interpretação de suas peças (ISACOFF, 2009). Os cálculos do sistema pitagórico mostraram-se impraticáveis quando convertidos para a concretude dos instrumentos musicais; se um instrumento fosse afinado para produzir oitavas perfeitas (cuja razão de frequência entre as duas notas deveria ser 2:1 – dois ciclos da nota mais aguda correspondendo a um ciclo da mais grave), não produziria uma quinta perfeita (cuja razão entre frequências deveria ser 3:2). Desse modo, se uma escala fosse formada a partir de um ciclo de quintas perfeitas, isto é, de modo que a razão de frequências seja 3:2 entre duas notas que distam uma da outra 3 tons e meio (7 semitons), duas notas que deveriam formar uma oitava não soariam a proporção 2:1. Para corrigir essa impraticabilidade dos números divinos de Pitágoras, diversos modos de afinação foram propostos entre os séculos XV e XIX, cada um deles definindo um temperamento específico (um modo de organização das alturas). Desse modo, temperamentos, durante o século XVI, inspirados pela pintura renascentista, eram como “distintos mundos sonoros – através dos quais as notas, encadeadas como melodias e harmonias, encharcavam-se com sombras e formas particulares. Suas afinações e desafinações, as atmosferas especiais transmitidas por seus intervalos, as forças que exerciam musicalmente dentro de uma peça – tudo combinado para produzir uma espécie de *perspectiva* no som” (*Ibid.*, p. 215-6, grifo no original, tradução nossa) [No original: “distinctive sound-worlds – through which notes strung as melodies and harmonies became suffused with particular shades and shapes. Their in-tuneness and out-of-tuneness, the special atmospheres their intervals conveyed, the forces they exerted on the musical direction within a piece – all combined to produce a kind of *perspective* in sound”]. Cada temperamento definia, desse modo, um mundo sonoro diferente, um território. Hoje, o sistema mais comum é a afinação por temperamento igual (ou igualado, como escreve José Miguel Wisnik [2004]), em que uma oitava é dividida em doze partes iguais, denominadas semitons. Nesse sistema, a razão de oscilação das quintas mantém-se próxima ao número calculado por Pitágoras, mas as terças (maiores e menores) soam completamente diferentes (*Ibid.*, p. 240).

Os instrumentos musicais temperados são construídos a partir de determinado sistema de afinação. Desse modo, a cada novo sistema de temperamento proposto, instrumentos precisavam ser criados para soá-lo. Importante salientar que o temperamento dos sons dos instrumentos “é um fenômeno ocidental – resultado de uma abordagem musical particular (que privilegia a instância harmônica e o deslocamento livre das notas [que se efetua nas modulações]) associada ao desejo de tocar instrumentos com notas fixas (como teclados)” (*Ibid.*, p. 485, tradução nossa) [No original: “It is a western phenomenon – the result of a particular musical approach (harmonic and freely roaming), coupled with a desire to perform on instruments with fixed pitches (such as keyboards)”]. Os instrumentos que não são temperados, ou seja, que não foram construídos a partir de um sistema de afinação específico, são chamados naturais. Desse modo, o sistema natural diferencia-se do temperado por não possuir marcações (no corpo do instrumento) que definem notas musicais específicas – a voz humana, por exemplo, ou um trombone de vara são instrumentos naturais cujos sons escorrem uns nos outros em intervalos menores que semitons (embora o comprimento da vara do trombone seja calculada para que ele possa soar as notas temperadas). Um saxofone, todavia, é um instrumento temperado cujos sons estão divididos uns dos outros *nos corpos* do instrumento e do

cit.), funcionava como um jogo entre ele e os alunos: um jogo de escuta, cujo principal objetivo para o professor seria ser capaz de perceber as necessidades que os alunos lhe demandam.

Koellreutter propõe, assim, um ensino pré-figurativo de música – “contraponto conceitual à arte figurativa que busca a imitação” (LATORRE, *op. cit.*, p. 18) –, que, em vez de preocupar-se em fornecer fórmulas, métodos, estruturas e apenas grandes feitos da História da Música (a isto tudo ele chamou “ensino pós-figurativo”), estaria mais atenta a debruçar-se e a incitar que os alunos fossem capazes de criar suas próprias metodologias, singulares abordagens do material (sem distinguir o material clássico do material contemporâneo, mas sempre os colocando em relação ao contexto sócio-econômico-cultural que os disseminou e fomentou) para que, nesse sentido, pudessem produzir e experimentar música contemporânea, entendendo-a como a composição sonora que dialoga com o contexto que a rodeia sem necessariamente prestar cortejo nem para as grandes formas da música clássica – a sonata, o *lied*, o concerto –, nem para os mais modernos experimentalismos – porque nem todo compositor precisa compor sinfonias para eletrodomésticos⁸ –, mas utilizando-se dos materiais necessários para realizar seu modo de expressão singular e responder às inquietações do mundo que lhe chega, mesmo que esses materiais não sejam propriamente musicais ou sonoros. Nesse sentido, o ensino pré-figurativo é “um método de delinear antecipadamente o que, provavelmente, sucederá no futuro, ou seja, figurar imaginando [...] um método de delinear aquilo que ainda não existe, mas que (*sic.*) há de existir, ou pode existir ou se receia que exista” (KOELLREUTTER, 1984, p. 2).

O contemporâneo, nesse sentido, é aquele que, numa dupla relação, enquanto adere ao tempo presente, toma distância dele para perceber não as obviedades, mas as fraturas, incoerências, conexões ínfimas, e, a partir disso, voltar a compor mais uma vez o tempo, pois

instrumentista. Por algumas posições incomuns, um instrumento temperado é capaz produzir frequências que se encontram fora dos semitons, contudo, essas posições geralmente modificam sua sonoridade (em um clarinete, por exemplo, deixam o timbre mais fechado e soprado). Um adendo: grande parte da educação formal de um trombonista é mostrar-lhe quais os comprimentos e as distâncias corretas da vara para fazer soar os sons previstos pelo temperamento igual – estamos inseridos majoritariamente ainda em mundo musical tonal.

8 Cf. “Imaginary landscape n. 4” (1951) de John Cage para 12 rádios. Disponível em: <<https://youtu.be/oPfwrF11FHM>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Deste modo, fazer música – compondo ou improvisando – é um ato de esculpir o tempo, ou mesmo forjá-lo. De certo modo, a improvisação livre, enquanto instrumento metodológico para uma educação musical, responde a uma insurgência contra o produtivismo e tecnicismo que dominam o ensino formal de música difundido a partir do século XVIII com o modelo do conservatório de Paris, marcado pela homogeneização das sonoridades dos instrumentistas e por um foco especial à digitação, e abre espaço para uma educação menos diretiva e coercitiva que conforma tanto o corpo dos jovens estudantes de Música a uma relação (corpórea) específica com o instrumento, quanto a escuta, a partir de uma relação mediada e abstrata com o som. Por outro lado, enquanto modo de expressão musical, ela ecoa uma série de esgotamentos⁹ do material musical que culminaram na abertura da escuta para a concretude do som, em vez de contê-lo nas abstrações definidas enquanto notas musicais. A partir da abertura da Música para o ruído – especialmente com a figura de John Cage¹⁰ –, o espectro de material passível de ser utilizado em uma composição musical ampliou-se e passou a abarcar uma gama de sonoridades antes negligenciadas em sua potência sonora. Poucas décadas depois, com o estabelecimento das músicas eletroacústica e eletrônica, o músico não estava mais limitado aos sons dos corpos físicos sonorizáveis; agora, enquanto os músicos sintetizavam sons a partir da edição e da composição com ondas sonoras, o som passou a ter seu próprio corpo reconhecido. Ele não mais se refere a uma fonte (o som sempre enquanto som de alguma coisa), mas pode ser encarado e talhado a

9 Fala-se principalmente nos esgotamentos das possibilidades melódicas e harmônicas (a partir de Beethoven e do dodecafonismo de Schoenberg, respectivamente), mas há também um esgotamento timbrístico (em relação às sonoridades comumente utilizadas na música instrumental de concerto) encampado principalmente pelo *free jazz* – embora já haja experimentalismo timbrístico na música anterior ao século XX.

10 John Cage, compositor estadunidense, famoso por suas composições para piano preparado (entre as cordas do piano são inseridos materiais que, além de mudarem seu timbre, dão-lhe um caráter mais percussivo) e pela proposição da música aleatória, ou música do acaso, em que, a partir de lances de dados, a composição de uma peça, a partir da combinação de trechos sorteados, era definida imediatamente antes ou durante a performance. John Cage é um dos principais expoentes na inserção do ruído na música de câmara e de concerto durante o século XX, fazendo passar do “paradigma da nota” para o “paradigma do som”.

partir de seu próprio corpo ondulatório. O espectro de possibilidades do músico expande-se mais uma vez e, segundo Murray Schafer (2011), confunde-se agora com a gama dos sons audíveis pelo ouvido humano.

Raymond Murray Schafer é outra âncora no pensamento de Consiglia. O compositor e educador canadense foi responsável por ampliar o campo da ecologia sonora – através do conceito de paisagem sonora¹¹ – e conceber o *World Soundscape Project* (WSP), que objetiva, através do trabalho conjunto de músicos, engenheiros, designers, catalogar, gravar e propor mudanças (políticas e estruturais) para as paisagens sonoras contemporâneas das metrópoles e megalópoles dominadas pelos motores¹².

Todos os motores compartilham um aspecto importante: são todos sons de baixa informação, altamente redundantes. Isso quer dizer que, a despeito da intensidade de suas vozes, as mensagens que falam são repetitivas e, em última análise, aborrecidas. (SCHAFER, 2011, p. 176).

Embora o pensamento de Schafer pareça desembocar em um naturalismo radical que deseja recriar paisagens do período pré-industrial, ele não boicota ou extirpa a tecnologia e os maquinários. Sua crítica concentra-se no desleixo acústico que a maioria das indústrias reproduz ao não elaborar um design de som apropriado para as máquinas fabricadas. Engenheiros e designers fazem parte do WSP justamente para pensar estratégias e tecnologias que diminuam os gemidos e

11 “Uso a palavra *soundscape* [traduzida na edição brasileira para “paisagem sonora”] para referir-me ao ambiente acústico. Parece-me absolutamente essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno. Somente através da audição seremos capazes de solucionar o problema da poluição sonora. Clauriaudiências nas escolas para eliminar a audiometria nas fábricas. Limpeza de ouvidos, em vez de entorpecimento de ouvidos” (SCHAFER, 2011, p. 1-2, grifos no original). Quando utilizo o termo “paisagem sonora” em situações de improvisação livre, contudo, refiro-me ao processo de constituição de acoplamentos de sensação que instauram uma “atmosfera” (um estado de sensibilização mútua dos corpos) a partir de determinado fluxo de materiais expressivos montados pelos improvisadores. Nesse sentido, a “paisagem sonora” tensiona a escuta hegemônica que compartilhamos, fazendo surgir outros modos de escuta. Deleuze-Guattari (1996) abordam o conceito de “paisagem” como uma dissolução do rosto. Enquanto o rosto identifica e gera individuação, subjetivação, a paisagem produz multiplicidades. O rosto rostifica segundo uma ordem de razões e compõe sistemas binários excludentes e complementares que organizam os corpos (bem/mal, humano/animal, homem/mulher). Também define especialidades e um território fechado sobre o qual cada especialista atuará. Por isso, é possível reconhecer o rosto do músico, e, mais especificamente, o rosto do clarinetista, do saxofonista, do baterista, do pandeirista... A paisagem, ao desfazer o rosto, produz multiplicidades enquanto corpo: não mais identificável, previsível, mas fugaz, imperceptível, inconcebível.

12 “Tais são portanto os enfáticos *leitmotifs* da sinfonia musical [contemporânea]: tráfego aéreo, guitarras amplificadas, os sons de tempo de guerra e maquinário elétrico. [...] Em seguida, os *leitmotifs* menores: os onipresentes aparelhos de rádio e televisão, os sons de trânsito nas ruas, o telefone [...], o som de encanamento, de fornalhas, de ar condicionado (*sic*.)” (SCHAFER, 2011, p. 180).

tosses crônicas dos motores para melhorar a qualidade de vida e de escuta dos ouvidos citadinos. Na última década, surgiram motores mais silenciosos, principalmente em ventiladores, ares-condicionados e carros. Helicópteros, aviões e liquidificadores, contudo, permanecem ensandecidos a todo vapor.

O cerne da questão de Schafer, desse modo, está na escuta. Nesse sentido, grande parte de sua crítica à paisagem sonora contemporânea das grandes cidades não é intrínseca aos atores que tornam essa paisagem conglomerada, densa e monótona, isto é, Schafer não critica a tecnologia em si, mas os sons que esses aparelhos produzem ao serem construídos sem um projeto sonoro sustentável – sons que engolem outros sons mais finos e delicados. O trabalho que Schafer empreende é como o de um ornitólogo: no meio de uma revoada de periquitos, em meio à selva, cercado de silvos, grilos, *chios*, ziziados, tentar reconhecer o canto de um pássaro ou de um besouro raro num bater de asas. Desse modo, sua crítica está não apenas na composição da paisagem sonora das metrópoles, mas também, e até mais, naquilo que elas filtram e não deixam escutar em prol de uma gama de sons monocórdios. Schafer quer recuperar a diversidade de sons na escuta e, desse modo, abri-la para outros sons, produzindo uma *escuta diversificada*.

Ao pedir que seus alunos na North York Summer Music School, em 1964, definissem música, chegaram a uma definição provisória após longa discussão que se estendeu por duas aulas. Schafer e seus alunos definiram que “música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a intenção de ser ouvida” (*Ibid.*, p. 23). Posteriormente, ele atualiza essa definição para, em vez de uma organização de sons, uma “coleção de sons” (*Ibid.*, p. 175, 281), aproximando, assim, a música da bricolagem – apropriação e acoplamento dos instrumentos e técnicas que o artista, o pesquisador encontra à mão¹³ (DERRIDA, 1995, p. 239).

13 A bricolagem é o método de Lévi-Strauss para a análise estrutural dos mitos. Derrida (1995, p. 239), lendo-o, diz que ele opõe o *bricoleur* ao engenheiro, o sujeito que busca “construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico [...] [contudo, o] sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ seria o criador do verbo, o próprio verbo”, enquanto o *bricoleur* utiliza os instrumentos que “encontra à sua disposição, em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso pareça necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas” (*Ibid.*), entendendo que o discurso que pesquisa não é fechado e, portanto, totalizável. Importante ver a crítica de Derrida acerca do pensamento de Lévi-Strauss. Ela não é necessária a este trabalho, em relação ao uso até simples que faço da bricolagem enquanto conceito, mas transcrevo-a para não cometer injustiças com Derrida (se preferir, volte ao texto): “Se [a partir de Lévi-Strauss] denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve dizer-se que todo o discurso é *bricoleur* [...] A ideia do

Por mais que uma composição musical – assim como uma improvisação musical – possa ser entendida perfeitamente como uma organização de sons (o que não deixa de ser, variando conforme a definição proposta para “organização”), defini-la como uma “coleção de sons” retira-a da dinâmica da estruturação prévia e da disposição¹⁴ e a faz funcionar segundo a descoberta e a invenção, tornando a composição musical – seja por uma partitura (tradicional, gráfica, textual, gestual), seja em tempo real – uma expedição e uma errância para coletar e produzir novas sonoridades.

É no *espaço da invenção* que os pensamentos de Schafer e Koellreutter confluem. Compor uma música, seria, de modo radical, inventar uma nova música, ou, mais precisamente, inventar *outra escuta*. Cada obra musical composta produziria, assim, uma escuta – tanto no público, quanto nos compositores, intérpretes. Esta escuta pode reproduzir ou reafirmar uma escuta dominante, como acontece com a maioria das obras que escutamos em rádios, nas playlists, acostumando nossos ouvidos a timbres e encadeamentos específicos, ou pode deslocar os referentes e incitar um novo modo de escuta. Este novo modo de escuta, contudo, não se trata da mudança que ocorreu, por exemplo, quando parou-se de escutar apenas música ao vivo devido ao surgimento do rádio, ou quando os vinis foram substituídos pelos CDs. Tais mudanças tratam apenas da modificação do meio de escuta e não afetam de modo profundo a gramática da composição musical. A nova escuta a que me refiro opera na gramática da música flexibilizando, por exemplo, o que se entende por “som musical”, por “instrumento musical” ou mesmo “composição musical”, mas não apenas no ouvido dos compositores – também na escuta dos jovens músicos que acabaram de ter sua terceira aula de violino. Esta nova escuta incitaria os músicos a buscarem novas relações (corporais) com seus

engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica [referindo-se ao engenheiro ser ‘o próprio verbo’]; e como Lévi-Strauss nos diz noutra lugar que a bricolagem é mitopoética, poderíamos apostar que o engenheiro é um mito produzido pelo *bricoleur*. A partir do momento em que se deixa de acreditar em semelhante engenheiro e num discurso rompendo com a recepção histórica, a partir do momento em que se admite que todo discurso finito está submetido a uma certa bricolagem, que o engenheiro ou o sábio são também espécies de *bricoleur*, então a própria ideia de bricolagem está ameaçada, esboroa-se a diferença na qual ganhava sentido” (*Ibid.*).

14 Por essa dinâmica, os sons (musicais) já estariam disponíveis (selecionados e depurados dos sons não-musicais) e o trabalho do músico seria dispô-los em combinações multifacetadas. Contudo, ater-se às notas musicais já disponíveis não é um atestado de impotência de uma obra musical. Dorival Caymmi, Ennio Morricone, Edu Lobo mostram, por exemplo, que ainda é possível – mesmo depois da música concreta, eletroacústica e dos experimentalismos variados do século XX – criar potência usando apenas notas e instrumentos musicais clássicos.

instrumentos musicais. É o que Koellreutter e Schafer entendem por “escuta ativa”: não apenas reativa (como o *ouir*, de Schaeffer [1988]), mas propositiva em relação às paisagens sonoras que se desdobram no mundo.

Buscando uma “escuta diversificada”, o grupo – em 2014, formado por duas alunas do curso de Teatro, dois do Cinema, dois da Música, um da História (com percurso pelo cinema e pela música) e um do curso de Publicidade e Propaganda (com passagens pela música e pelo teatro) (mais ou menos dois meses antes do fim do processo, mais um estudante de música somou-se ao grupo)¹⁵ – debruçou-se sobre o repertório de Dorival Caymmi no ano de seu centenário e buscou criar um espaço de estesia cênico-sonoro-imagética.

O mar também norteou a criação da performance *Delicado Caymmi* (nenhuma grande surpresa vendo seu cancionero). Este processo foi meu primeiro contato com o grupo e o lugar onde entendi qual é este corpo múltiplo que mistura cena, imagem, som.

Enquanto *Ulisses* constrói uma narrativa sonora que acompanha a sorte de Odisseu, *Delicado* compõe-se de cenas narrativamente independentes criadas em redor de determinadas músicas cuja amarração se dá tanto pelo uso recorrente do repertório de Caymmi, quanto pelas imagens e texturas corpóreas forjadas tanto pelos movimentos no espaço cênico, quanto pela projeção de imagens sobre os corpos dos tecidos e dos intérpretes/investigadores. Embora sejam narrativamente independentes, as cenas atam-se e escorrem umas sobre as outras, de modo que o final de uma sempre conduz ao desdobramento da próxima.

O processo perpassou os dois semestres letivos de 2014: durante o primeiro, o grupo pesquisou poéticas sonoras e corporais em exercícios e vivências variadas que, musicalmente, incluíram desde exercícios de paisagem sonora e escuta ativa¹⁶ com Schafer a musicoterapia. O segundo semestre foi dedicado à montagem da performance que estreou no dia 20 de novembro de 2014. Esta se delineou a partir de algumas proposições cênico-sonoras da própria Consiglia e de integrantes do

15 O processo começou com mais integrantes: havia quatro estudantes de Música que iam com frequência, três de Teatro (não houve mudanças em relação aos alunos de Cinema, História e Publicidade). Os mencionados no texto foram os que permaneceram durante toda a montagem da performance.

16 Um exercício clássico de Schafer (2011) que envolve a “escuta ativa” é pedir para que os alunos fiquem em silêncio por alguns minutos e anotem em seus cadernos todos os sons que escutam – dos mais estridentes, aos delicados e quase imperceptíveis.

grupo. A partir desses jogos e propostas, Consiglia desenhou a performance encaixando, enfim, as músicas de Caymmi.

A performance começa com um cortejo improvisando com boomwhackers¹⁷ pelos corredores e pátios próximos ao espaço onde ela será apresentada. O cortejo termina com os intérpretes/investigadores entrando na sala junto com a plateia que se acomoda, enquanto o improviso continua. Quando a plateia está acomodada, tocam “Peixinhos do mar”¹⁸ nos boomwhackers. Aos poucos, os intérpretes/investigadores vão tomando seus lugares nas laterais do espaço cênico (cuja forma é quadrada com um projetor projetando imagem e vídeo na parede de frente à plateia. O projetor foi disposto de modo que a projeção intercepte o chão e escorra para a parede). A música diminui até desaparecer.

Silêncio¹⁹. Uma imagem de praia é projetada através do espaço, onde estão espalhadas diversas pizzas-mar. Entram duas *performers*, suas sombras projetadas sobre a imagem ganham perspectiva: num momento, agigantam-se; noutro, parecem compor parte da praia. Elas deslizam as pizzas-mar com os dedos, as mãos, os pés, enquanto violões tocam trechos de músicas de Caymmi. Suas peles, seus vestidos, saias misturam-se à imagem da areia da praia, enquanto elas escorregam as pizzas-mar em direção à plateia. Seus pés se movem delicados em giros e deslizos, como se sentissem o granuloso da areia por entre as covas dos dedos. Miram-se, enfim, uma de frente à outra infinitizando-se, grandes (veja as sombras!). Debruçam-se uma sobre o corpo da outra, deixam descansar. Esse acoplamento pendula levemente e a sombra que se forma sobre a imagem da praia,

17 Tubos plásticos percussivos afinados segundo a escala cromática de dó maior. Para maiores informações, cf. <<http://www.musicaemovimento.com.br/blog/item/126-os-boomwhackers-chegaram-ao-brasil>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

18 Que não é do repertório de Caymmi, mas da Marujada de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, festa folclórica mineira que canta “a saga da viagem da África pro Brasil. O sofrimento, as paradas no mar, e uma revolta que houve dos mouros contra os cristãos, quando quiseram tomar embarcação... Tem toda uma dança dramática, onde tem o que eles chamam de rezinga, que é uma briga entre dois mundos, uma discussão do patrão com o contramestre da embarcação. Um simbolizando os mouros, outro simbolizando os cristãos. No fim, eles matam o patrão, falam que vão jogar o corpo dele no mar e que o dinheiro dele é pra farrear. Mas alguém chega e o ressuscita, pro bem de todos, entendeu? É mais ou menos assim. Aí cantam: ‘Quem me ensinou a nadar, foram os peixinhos do mar’” (MOURA, Tavinho. Tavinho Moura. In: **Museu Clube da Esquina**, Belo Horizonte, [s.d.]. Depoimento. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/tavinho-moura/>>. Acesso em: 07 fev. 2018). A música foi recolhida por Tavinho Moura e junta dois trechos cantados durante a Marujada em momentos diferentes. Esta versão foi popularizada por Milton Nascimento.

19 Cf. filmagem em: <https://youtu.be/k_sIHeRabYE>.

que esvanece, é a de um corpo só. “Quando eu morrer, voltarei para buscar os instantes que não vivi junto do mar”²⁰.

Começam leves percussões corporais – batidas abaixo da região das clavículas, batidas nas pernas acima dos joelhos – e o Canto de Oxum²¹. As intérpretes/investigadoras dançam em contato-improvisação²². Na performance registrada em vídeo, por vezes, criam movimentos espelhados. Seus corpos, amanhecidos um no outro, apoiam-se até restarem no chão. Deitadas, balbuciam ainda o Canto de Oxum, que cessa verso a verso.

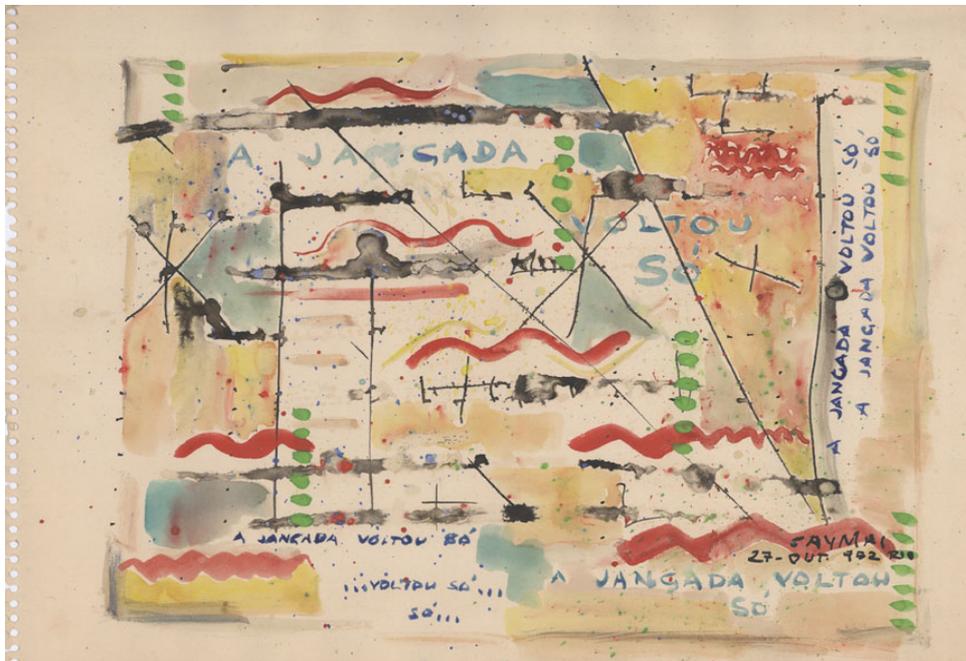


Figura 1: “A jangada voltou só”. Dorival Caymmi, 1952.

Fonte: Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível digitalmente em: <http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/12128>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Então, silvos, assovios, flautados, pios, trilos e um clarinete que chama O vento. Violão e pandeiros, caxixis. O desenho de Dorival Caymmi que recebe o

20 Verso da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner.

21 Composição de Toquinho e Vinicius de Moraes.

22 Técnica desenvolvida pelo dançarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton que busca, através do contato entre corpos, criar outros pontos de equilíbrio e de acoplagem e combinação entre esses corpos, tentando subverter, desse modo, as leis físicas. Contato-improvisação, contudo, não se trata apenas de apoiar seu corpo no corpo de outro(s) improvisador(es), mas fazer com que o outro também constitua seu peso e seu equilíbrio. É nesse sentido que Paxton pode falar de uma “consciência do corpo” enquanto “consciência do corpo do outro”, ou mesmo “consciência da presença do outro” (GIL, 2001).

mesmo nome da canção “A jangada voltou só” [Figura 1] projetado através do espaço. Todos cantam a letra da música que chama o vento. O clarinetista (eu) mantém algumas notas longas antes de entrar na cena. Sua partitura é simples: enquanto improvisa melodicamente sobre a estrutura harmônica de “O Vento” (Caymmi), percorre o espaço para dar ao público as pizzas-mar que ainda restavam no espaço cênico. A pontapés, realiza sua marca e deixa um pouco da canção contaminar seus ossos e seu instrumento enquanto volteia de volta para fora do espaço cênico. Fiquei com a impressão de que o clarinete é, aqui, uma extensão de seu esqueleto.

“Vamos chamar o vento”²³ mais uma vez. Assovios, pios, trilos. Uma flauta... Imagens de pescadores, jangadeiros, canoieiros do fotógrafo cearense Chico Albuquerque. Um moço vestido em saia rodada, apinhada de flores, rodopia com sua flauta(-mastros). Num primeiro momento, por um ângulo específico, a sombra de sua saia mistura-se com o corpo e a rede do pescador fotografado, parecendo que o corpo do flautista sai do corpo do pescador, como numa projeção astral (13:29). Este é um dos poucos momentos dessa performance em que o corpo ganha maiores curvas e extensão, saindo da encarnação plástica, que lhe revela outra face. Os *boomwhackers* (com caxixis e cajón) mantêm o ritmo e a harmonia da canção. O flautista gira floreios pelo espaço enquanto sua saia esvoaçada contrasta com o preto-e-branco das fotos em intensidade e vibração. O tempo ralenta, as fotografias são substituídas por “Puxando rede” [Figura 2], pintura de Dorival Caymmi que ecoa as cores da saia. A flauta resta solitária e o corpo do flautista mistura-se ao corpo do pescador. Mais precisamente: torna-se tela para o traço do pintor. O corpo que dança retorna singelo ao corpo que se deixa pintar. “Pus o meu sonho no navio / E o navio em cima do mar”

– depois, abri o mar com as mãos,
Para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.

23 O vento. Dorival Caymmi. Intérprete: Mônica Salmaso. In: SALMASO, Mônica. **Voadeira**. São Paulo: Eldorado, 2005. 1 CD. Faixa 2.

[...]

Chorarei quanto for preciso
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito;
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.²⁴

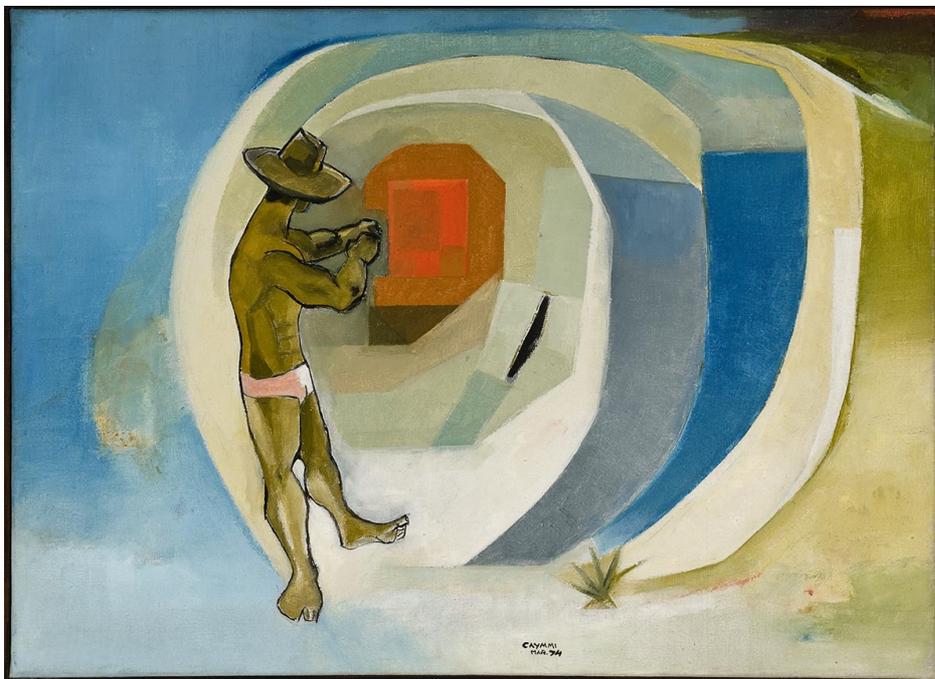


Figura 2: “Puxando rede”. Dorival Caymmi, março de 1974.

Fonte: Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível digitalmente em:
<<http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/13235>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

Enquanto dizem esse poema, cada um uma estrofe, quatro *performers* entretecem pelo espaço três fachos de tule branco. Vão e voltam enquanto falam ou escutam entre si as palavras de Cecília Meireles. Projetada, a fotografia de um menino que parece flutuar ao saltar de uma canoa, capturado na eternidade de seu voo. Três dos *performers* ficam no plano baixo, sentados ou agachados, enquanto um permanece de pé de costas para a plateia e para o espaço cênico. Os três

²⁴ *Canção*, Cecília Meireles.

abaixados entretêm-se com o tule como se o estivessem bordado ou vendo a vida através dele. É uma fotografia, são os corpos²⁵. Quando param de recitar o poema, há um breve silêncio antes de os violões dedilharem “Marina”²⁶. Os corpos movem-se e, agora, retiram o tule do espaço enrolando-o, dobrando-o, puxando-o.

Dois desses pedaços de tule, cada um por uma dupla de intérpretes/investigadores, são erguidos alternadamente no fundo da sala e deixam-se cair lentamente em sua própria velocidade. O movimento ondulado dos tecidos em queda quase transparentes faz parecer que são ondas do mar ao se aproximarem e se afastarem da costa (18:03). A ondulação é delicada e a borda do tule, levemente enrolada, parece a anágua das ondas.



Figura 3: “A onda”, Manuel Bandeira. Poema concreto.

Fonte: <<http://ventamente.blogspot.com.br/2011/03/india-onda.html>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

25 Para Jean-Luc Nancy (2000, p. 46), “Um corpo, antes de mais, expõe-se como a sua foto-grafia (o espaçamento de uma claridade”, dando-se à vista antes de alcançar sua materialidade tátil. Desse modo, um corpo advém à existência na visibilidade de sua apresentação. No entanto, “Ver *um corpo* significa precisamente não o apreender *numa* só visão: a própria vista aí se distende, aí se espaça, não abarcando a totalidade dos *aspectos*. Pois o mesmo ‘aspecto’ é um fragmento [...] a vista é fragmentária, fractal, lacunar” (Ibid., p. 45, grifos no original).

26 Marina. Dorival Caymmi. Intérprete: Ary Barroso. In: CAYMMI, Dorival; BARROSO, Ary. **Ary Caymmi / Dorival Barroso**. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. 1 LP. Faixa 8.

O movimento dos tecidos permanece, mas agora é projetado o poema “A onda” de Manuel Bandeira numa leitura concreta²⁷ [Figura 3]. Quando as letras onduladas do poema são cobertas pelo tecido, parece que saltam da parede e ondulam ainda mais, criando um efeito de projeção 3D que ressoa tanto a literalidade do poema quanto seu modo de expressão em poema concreto.

Uma das *performers* caminha entre os dois tecidos. Ao chegar ao meio do espaço cênico, começa a lançar gestos como se quisesse agarrar as letras que serpenteiam pela transparência do tecido. Gira, torce, agacha e tenta repetidamente apalpar as letras que lhe salpicam o ao-redor. Vira-se mais uma vez para o tecido do fundo e agarra-lhe a borda superior – o tecido da frente segue ondeando –, começa a girar lentamente ao redor do próprio eixo. O tecido acumula-se volteando-lhe, cobrindo-lhe o corpo inteiro. A sobreposição de diversas camadas do tule em seu corpo, além do ainda movimento do tecido da frente, faz parecer que diversas camadas de letras também se acumularam em seu corpo – cada letra multiplica-se infinitamente (20:03). Quase não é mais possível ver a *performer* encasulada pelo tecido e pelas letras. Entra um cavaquinho e três vozes (duas masculinas, uma feminina). “Andei / Por andar, andei / E todo caminho deu no mar / Andei / Por andar, andei / Nas águas de Dona Janaína”²⁸.

A *performer* solta o tecido e ele cai-lhe ao redor de uma vez ficando como um pequeno redemoinho com a atriz no centro: este trecho me lembra “O nascimento de Vênus” de Botticelli, e não mais consigo ver esse tecido como algo que já não seja a espuma do mar. Ela recolhe o tule e deixa o espaço cênico.

Enfim, na última cena, começa uma gravação de “Quem vem pra beira do mar” cantada pelo próprio Caymmi. Os tules ainda estão sendo retirados, mas já vemos alguns corpos estendendo-se no chão. O trecho cantado por Caymmi repete-se duas, três vezes: “A onda do mar leva, a onda do mar traz”. Percebemos alguns corpos rolando enquanto Caymmi canta. Quando a gravação cessa, o rolar dos corpos cessa. O mesmo trecho soa novamente, mas agora na voz de Leila Pinheiro. Mais corpos rolam. O trecho de Leila repete-se e, antes de terminar, entra o mesmo

27 Esta roupagem encontrava-se exposta no Museu de Língua Portuguesa. Não foi possível, contudo, encontrar o responsável pela releitura.

28 CAYMMI, Dorival. Quem vem pra beira do mar. Intérprete: Dorival Caymmi. In: CAYMMI, Dorival. **Canções praieiras**. [S.l.]: Odeon, 1954. 1 LP. Faixa 1.

trecho na voz de Cláudio Nucci²⁹. Enfim, as vozes sobrepõem-se repetindo o mesmo verso. Percebemos que determinados corpos respondem a vozes diferentes, fazendo com que sempre existam corpos em fluxo e corpos estagnados dentro do espaço cênico. O efeito que se cria é de um desenho de deslocamentos variados e, aparentemente desconexos, mas sempre em relação a corpos parados, porque, embora cada corpo mova-se apenas ao ouvir o trecho designado a ele, seu movimento é espontâneo e em relação aos movimentos espontâneos dos outros corpos. Em cada performance, os deslocamentos que se criavam nesse momento eram únicos e imprevisíveis, porque eu poderia girar para o lado inverso ao que girei na performance anterior e me tornar um empecilho para o movimento de algum outro *performer*, mudando sua trajetória de giro.

Quando a gravação acaba, todos os corpos estavam espalhados pelo espaço cênico como que adormecidos. Consiglia, sem palavrear, pedia que o público começasse a tocar as pizzas-mar que estavam ao seu redor enquanto uma filmagem do mar de Fortaleza banhando a areia era exibida. Em alguns momentos, a imagem do mar, através da projeção, também banhava os nossos corpos adormecidos e entorpecidos, e eu nem precisava abrir os olhos para saber.

Falar acerca e rever *Delicado Caymmi* ainda me toma profundamente. Por mais que a performance seja mais estruturada, marcada e contenha menos vacúolos para improviso³⁰, como em *Ulisses*, ainda a sinto respirar em mim cada vez que a revisito. A beleza das imagens enquanto corpos (e dos corpos como imagens e tela) produz a potência dessa performance, assim como a delicadeza de seus movimentos, sutis e contidos durante grande parte. É tudo muito calmo e sereno quase sempre, como o mar que acorda muito cedo da manhã e balança-se preguiçoso, fazendo a rede dançar.

Ulisses e *Delicado Caymmi* exploram os corpos dos intérpretes/investigadores de diferentes modos. Enquanto este busca uma abordagem mais plástica e textural do corpo, quase produzindo fotografias e pinturas através dos encontros entre peles, projeções e tecidos (três composições de peles); o primeiro explora uma dimensão mais cinética dos corpos, não apenas com os movimentos dos bailarinos durante o

29 Leila Pinheiro e Cláudio Nucci são cantores brasileiros que regravam “Quem vem pra beira do mar”.

30 O que não é necessariamente um fator negativo, mas a afasta do escopo deste texto, que busca discutir processos de criação que se delineiam espontaneamente a partir de práticas de improvisação livre.

segundo momento da performance, mas através também da composição da “massa de marujos” ou mesmo dos duetos de percussões e de sopros que misturam os corpos da música com corpos das artes cênicas – nesse sentido, o modo como se preenche ou se desenvolve o espaço garante a consistência da performance através dos movimentos e de composições com volume e profundidade³¹. Em outras palavras, a consistência que *Delicado Caymmi* ganha devido ao deslizar sutil de uma imagem à outra (em redor de uma expressividade contraída que quase poderia ser “imagem interna”³²) e ao fluxo que permanece molecular, *Ulisses* garante através da expressividade dos corpos e seus movimentos amplos, inclusive por uma também amplitude dos sons, tanto em relação à sua variabilidade, quanto à intensidade. Sua paisagem sonora é mais complexa que a de *Delicado* – que orbita não mais do que quatro ou cinco tipos de sonoridades – e, por vezes, torna-se densa, excessivamente metálica e violenta, variando entre graves e agudos abruptamente, entre silêncios e massas sonoras densas.

Por consistência da performance, falo de um fator, um elemento ou mesmo uma conjugação que, além de produzir o sentido da performance, também a mantém viva, “de pé”, conservando-a (DELEUZE; GUATTARI, 1992). A consistência de uma obra de arte³³ torna sua vida independente da vida do seu criador, justamente porque

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa [nesse caso, a “coisa da arte”³⁴]

31 *Delicado Caymmi* também explora profundidade, principalmente nos momentos em que os corpos criam sombras sobre a projeção, mas o corpo que se produz aproxima-se, a meu ver, mais de uma superfície (tela) do que necessariamente de um volume. Observe alguns movimentos dos dançarinos durante *Ulisses* (ver nota de rodapé 2) e como seus corpos criam zonas complementares às vezes preenchidas, às vezes esvaziadas; em seguida, o momento do dueto de percussões (a partir de 10:37) e como os corpos dos dois bailarinos, dos dois percussionistas e do tecido compõem diferentes volumes no espaço (especialmente entre 11:21 e 12:15). A edição e a montagem acentuam esse caráter multidimensional da imagem.

32 A imagem do *Canoeiro* (solo da flauta) um pouco menos, mas, ainda assim, não chega a ser violenta ou extrovertida. É vívida. Neste sentido, *Delicado Caymmi* joga mais com a expressividade que permanece entrevista, entreouvada do que necessariamente com a cena que aparece. Trata-se de quanta potência é possível manter internamente sem que o corpo transborde ou pareça esvaziado. É muito mais uma questão de micro-movimentos, dos movimentos ínfimos e geralmente imperceptíveis, do que de movimento em si.

33 Embora a improvisação livre não produza obras fechadas (COSTA, 2016). Encontra-se relativamente mais próxima do que se considera um *work in progress*. Desse modo, a consistência opera numa improvisação livre não a sua conservação material (e nem é esse tipo de conservação que Deleuze-Guattari [1992] discutem), mas a conservação do seu fluxo de criação, que, por conseguinte, garante-lhe sentido – sensível, não significativo, pois trata-se, em última instância, da conservação da sensação e, analogamente, dessa conservação enquanto sensação.

34 Que pode nem chegar a ser considerado necessariamente um objeto de arte, uma obra de arte ou discurso de arte. Todos esses *dispositivos*, referem-se, mesmo que inadvertidamente, à arte enquanto instituição. Uma

tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo” [...] E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição (*sic.*) do criado, que se conserva em si [...] O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. [...] [Mas] Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. (DELEUZE; GUATTARI, *Ibid.*, p. 213-214).

No caso das artes cênicas ou das artes do corpo³⁵, a situação é um pouco diferente em relação à pintura ou à escultura que existem para além do pintor ou do escultor. Em uma performance, a obra existe *com* o corpo do *performer*, mas não seria como se, aqui, o corpo funcionasse enquanto urna ou útero da composição – mesmo que diversas performances surjam através de processos pessoais vividos e inscritos nos corpos dos *performers* –; seria mais preciso dizer que ele é o *meio*, o substrato pelo qual a performance se monta e acontece. Nesse sentido, se há diversas performances inspiradas ou desdobradas a partir de experiências pessoais dos *performers* não seria exatamente porque o corpo funciona como um mediador ou tradutor da emoção em movimento, mas porque ele opera como um meio de cultura e proliferação dos afetos, como uma “superfície de inscrição dos acontecimentos”³⁶ (FOUCAULT, 1979a, p. 22) que permanecem ressoando através da pele. É por essa superfície que o artista pode entrar em contato e convertê-la em um plano de composição³⁷, tecendo ligações entre essas diversas marcas, entre os

obra de arte, por esse pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 1992), ecoando Nietzsche (DIAS, 2011), trata-se de um modo de existência que se desdobra materialmente através de sua visibilidade, sonoridade, tateabilidade enquanto um “ser de sensação”. A sensação materializada recebe o nome “arte” (*Ibid.*, p. 216).

- 35 Não apenas o teatro, a dança ou o circo, que geralmente entram no rol das artes cênicas, mas também alguns modos de performance (*body art, carnal art*) que utilizam o corpo humano como material principal da obra, seja para pintura, seja para procedimentos de modificação corporal ou autoflagelação.
- 36 “O que é um acontecimento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes. Por isso a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma ‘simpatia’”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83).
- 37 Um plano, para Deleuze-Guattari (1992), é uma produção de pensamento que se opõe à *doxa* (opinião infundada contra a qual a filosofia se insurge), mas também um modo de existência – existência e pensamento, assim, são faces de uma mesma coisa. Os autores descrevem três planos principais que correspondem à produção de pensamento na filosofia (plano de consistência, de imanência), na ciência (plano de referência) e na arte (plano de composição). É importante entender, primeiramente, que cada plano é um modo de ordenamento do caos, protegendo-nos de seus movimentos e velocidades infinitas que

infinitos condicionamentos que o corpo conserva em si – mas sempre, segundo Deleuze-Guattari (1992; 1996), para romper essas automações, para reverter o corpo organizado e fisiológico em um vislumbre de corpo-sem-órgãos dissolvido, deslizado que não é mais o corpo enquanto carne (*Ibid.*, 1992, p. 236), mas a intensidade de um plano de composição (o corpo-sem-órgãos) que já difere do corpo e existe em si mesmo como a ondulação de um composto, um acoplamento de sensações, afecções: ondear, ondear, navegar.

Desse modo, o que se conserva nas artes do corpo não é a obra e nem a imagem (visível, memorável) dos *performers* em si, mas a afecção³⁸ nos corpos –

desfazem qualquer consistência: os planos são, desse modo, guarda-sóis que nos protegem das descargas e precipitações caóticas (KROEF, 2003). Os planos, todavia, não são negativas do caos, mas estão sempre em relação com ele, perfazendo-o e perpassando-o na medida em que se deixa entrar um filete de caos pelo guarda-sol para que o plano mantenha sua potência e não feche-se em um “estado de coisas” definido e estático.

O filósofo abdica dos movimentos infinitos do caos, mas, através das velocidades infinitas, cria conceitos que garantirão consistência sem perder a potência infinita do pensamento que mergulha no caos (desse modo, sem perder a potência do caos como pensamento). O artista cria blocos de sensações em um plano de composição que, compostos em *monumentos*, não abdicarão nem dos movimentos, nem das velocidades infinitas, pois o artista recupera na atualidade, nos estados de coisas, a virtualidade do caos que explode devires.

O cientista, por seu turno, abre mão de qualquer infinito para conceber sistemas de coordenadas e funções num plano de referência (ou de *organização*) que intenta, em última instância, metrificar e referenciar o próprio caos, finitizando o infinito. Filosofia e Ciência, assim, operam movimentos opostos: enquanto a primeira busca escapar da atualidade dos estados de coisas relançando o pensamento na virtualidade caótica (e isto não guarda nenhum abstracionismo), a Ciência quer capturar a virtualidade do caos e categorizá-la em estados de coisas metrificáveis. Desse modo, enquanto o plano de organização produz formas, os planos de consistência e de composição constituem-se pela “relação de elementos não formados” [DELEUZE; PARNET, 1998]. O primeiro é estrutural, genético e aponta para uma transcendência, enquanto nos dois últimos há apenas “partículas que se definem unicamente pelas relações de movimento e repouso, de velocidade e de lentidão” [*Ibid.*, p. 140]. Se o plano de organização produz sujeitos, os planos de consistência e composição e imanência produzem *hecceidades*: “Com efeito, toda individuação não se faz sobre o modo de um sujeito ou até mesmo de uma coisa. Uma hora, um dia, uma estação [...] têm uma individualidade perfeita que não se confunde com a de uma coisa ou de um sujeito formados [...] As hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afetos ativos e passivos, intensidades” (*Ibid.*, p. 108). O corpo-sem-órgãos é uma hecceidade absoluta, uma desterritorialização contínua que desfaz-se no próprio caos (DELEUZE; GUATTARI, 1996). O corpo-sem-órgãos absoluto e contínuo produz uma linha de morte desfazendo a consistência e a potência de vida. É por esse motivo que não há meio de tornar-se um corpo-sem-órgãos, mas formas de potencializá-lo para escaparmos dos corpos metrificadas e disciplinados pelos fluxos produtivistas.

Vale lembrar que nenhum dos planos dá-se solitário. Isto é, o plano de imanência já é plano de composição, consistência e mesmo de referência; o plano é folhado e o pensamento dá-se no zigue-zague em que um plano remete e sobrepõe-se aos outros: a filosofia conceitua com ciência e arte; a ciência refere-se à filosofia e à arte; e a arte cria com filosofia e ciência. Mas há um plano que se abre com maior evidência em cada pensamento – e podem haver também torções nos planos como se transplantássemos a operação de um plano sobre o outro – então não haveria purismos nos planos ou apenas remessas, mas cada plano já teria contagiado os outros produzindo o plano de imanência como *zona de indiscernibilidade* em que não sei se estou *inventando* arte, ciência ou filosofia.

38 Segundo Deleuze (2002), a teoria das afecções de Espinosa concebe cada indivíduo como essência singular possuindo um grau de potência. O grau de potência determina a capacidade de um indivíduo ser afetado ou não pelas contingências da vida. Isto que afeta um indivíduo, Espinosa chama “afecção”. Deleuze ainda

tanto do *performer*, quanto do público. O que resta e o que se conserva não é o material físico da obra – que, no caso das artes cênicas, sendo movimento e cena os materiais básicos da performance, esvanecem-se –, mas a conjugação de fluxos através do qual o processo de criação se dá. A sensação é o que se conserva através da arte. Mas não uma sensação pessoal (psicologizada), que chamaríamos emoção³⁹, mas a sensação entendida como um encontro, como o contato e a relação entre diversos corpos em suas ressonâncias – incluindo aqueles cujos nomes *assinam* a obra.

A obra, assim, é mais potente que o sujeito-criador ainda que seja biográfica, porque, desse modo, já não trataria do relato da história de um sujeito único, mas de uma ficcionalização⁴⁰ da vida a partir das marcas, sinais, inscrições e rachaduras no corpo que não cessam de evidenciar que o sujeito enquanto corpo nada mais é que sua multiplicidade, que seu diferimento de si (e, neste momento, os lustres da verdade não satisfazem mais qualquer necessidade, porque não diz mais respeito ao verdadeiro ou ao falso como critérios de valor, mas da potência de uma obra ao compor-se ou não com o desejo⁴¹ daquele com quem ela se encontra, como se fossem duas partículas subatômicas que podem combinar-se numa nova partícula ou aniquilar-se mutuamente) – nesse sentido, deparar-se com a arte e suas

acrescenta que o ser humano pode ser afetado por duas espécies de afecções, ou afetos: 1) ações que derivam de sua essência; 2) paixões que vem do exterior. O grau de potência torna-se potência para agir quando preenchido por afecções de ação, e potência para padecer quando preenchido por paixões. As paixões ainda dividem-se em dois tipos: 1) paixões alegres, quando o encontro de corpos adiciona potência de agir; 2) paixões tristes, quando o encontro de diferentes corpos subtrai potência.

39 A menos que essa emoção designe mais um deslocamento entre os corpos do que um estado psicológico. Cf. NANCY, 2014b, p. 15-27.

40 Peguemos, por exemplo, a obra poética de Ana Cristina Cesar que, por meio de uma escrita autobiográfica, cria múltiplas personas com discursos divergentes em variadas vozes. Cf. CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Outro autor que joga com a tênue linha entre realidade e invenção é Eduardo Galeano em seu “O livro dos abraços”, numa narrativa autobiográfica (na maior parte do livro) que conta causos envolvendo regimes totalitários na América Latina. Cf. GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Tradução: Eric Nepomuceno. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015. A questão é que o real não se confunde com a realidade (GIL, 2001). Enquanto a realidade define-se como uma solidificação dos acontecimentos em fatos objetiváveis e reconhecíveis, capazes de serem relacionados e encadeados (a realidade, desse modo, é sempre esperada e previsível), o real “é pois, por um lado, o intempestivo, o que vem sempre a contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e, por outro lado, é o que chega no momento exacto, singular, único, do presente que define de uma maneira nova” (GIL, *op. cit.*, p. 210). O real é o contemporâneo que cinde o tempo (AGAMBEN, 2009), pois quando ele irrompe da realidade, há “Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências activas do corpo. Dilatação do espaço do corpo” (GIL, 2001, p. 193). A realidade do corpo é o real: sua abertura e espraiamento em direção ao mundo. A existência do corpo (ou a existência enquanto corpo) é, portanto, esse movimento de encontro, de contágio com os outros corpos através do qual ele se expõe e se apresenta (NANCY, 2000).

41 Ver conceito de desejo na página 49.

maquinações é deparar-se sempre com outros corpos, inclusive com os outros corpos que seu próprio corpo é. Joseph Campbell, Bruno Bettelheim mostraram como as ficções são importantes para o desenvolvimento das culturas⁴² por um viés estruturalista, mas o que urge de mais precioso desse pensamento é a ficcionalização como procedimento para criar e disseminar o pensamento denominado humano. A ficção seria, destarte, a urgência de criação – não apenas como produção de narrativas, embora estas também a sejam. Uma ficção seria, por um outro ponto de visão, a invenção de algo, de uma potência, de uma energia que alguns chamariam “vital”. A ficção opera, aqui, como poética tornando-se modo de existência. Esta talvez seja, afinal de contas, a potência última da arte: produzir e suscitar outros modos de existir ao criar um plano de imanência, criar uma vida como quem cria uma obra de arte (DIAS, 2011).

O plano de imanência, com Deleuze-Guattari (1992), é o pensamento e a vida: o plano da filosofia. Define as imagens do pensamento e, portanto, marca os horizontes do conceito. No entanto, “O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78)⁴³. O plano de imanência, mais uma vez, marca que não há separação entre vida e pensamento. Um pensamento já é um modo de vida, um modo de existência singular.

O modo de existir que o *Sonoridades* excita – não apenas em suas performances, mas, principalmente, em seus modos de criação e de existir enquanto grupo (estar junto) – é uma flexibilização do lugar do músico. Partindo do conceito de “escuta diversificada”, em que um único som “é passível de se abrir para a audição de múltiplas escutas” (LATORRE, 2014, p. 4), propõe que se atente ativamente e criticamente não apenas à paisagem sonora que nos rodeia, mas à formação pedagógica que recebemos e semeamos em nossos alunos (enquanto educadores

42 Cf., respectivamente, “Herói de mil faces” (Pensamento, 1995) e “Psicanálise dos contos de fadas” (Paz&Terra, 2009).

43 Deleuze-Guattari (1992) falam em planos devido a que, em seu pensamento (proveniente de Nietzsche), não há nenhuma verdade última escondida ou retirada que deveria ser encontrada. Portanto, todos os termos e constituintes que forjam o pensamento já estão postos no plano, no tabuleiro. Diferentes modos de ordenar essas peças produzem diferentes planos, isto é, diferentes modos de produzir pensamento e diferentes modos de existência. Se existisse uma verdade em si, ela estaria retirada do plano – seria transcendente ao plano de imanência – e, portanto, retirada do próprio pensamento. O que existem são “aparências” ou “efeitos de verdade” decorrentes de segmentações e estratificações que Máquinas Abstratas operam sobre o plano.

musicais, lembrando que estamos em uma licenciatura em Música) e aos nossos modos de viver a música, da música e com a música, assim como nossas próprias possibilidades e permissibilidades de criar com ela.

Do mesmo modo que não consigo separar a formação de Consiglia de sua atuação enquanto educadora, também não consigo mais separar a improvisação da vida. Por várias vezes, repeti para Consiglia durante o segundo semestre de 2015: o que fazíamos naquela sala⁴⁴ era muito próximo, para mim, do próprio ato de viver. Improvisar era mais ou menos como ensaiar a vida.

Seguindo por este caminho, o compositor, engenheiro e professor uruguaio Conrado Silva acreditava que, mais importante do que ensinar o alfabeto musical ao jovem estudante de música, é deixá-lo e ensiná-lo a criar. Conrado, além de precursor da música eletroacústica no Brasil, foi um dos responsáveis pela implementação da Oficina de Música⁴⁵ na Universidade de Brasília a partir de 1968,

a qual devia servir tanto como disciplina inaugural para os futuros estudantes de música, e através da qual seriam rapidamente introduzidos no fazer musical, quanto para os estudantes de outras áreas para quem a Oficina era praticamente a única opção de desenvolver sua criatividade, normalmente obstruída por um ensino diretivo e “eficiente”. (SILVA, 1983).

De modo geral, uma Oficina de Música é um espaço que busca possibilitar a criação e invenção de música por instrumentos metodológicos menos diretivos e instrumentais – no sentido de construídos em redor de critérios de eficiência e otimização da produtividade. A partir da experimentação que se desenvolve nas Oficinas de Música, o estudante/investigador é estimulado a enveredar por outras sonoridades, as menos conhecidas e mais raras em nossa paisagem sonora habitual, tanto em relação aos objetos que o rodeiam quanto aos instrumentos musicais propriamente ditos. Neste momento, a Oficina de Música incita no estudante uma nova abordagem, uma outra aproximação em relação ao instrumento musical. Quando nos limitamos ao ensino formal de música através do modelo

44 No referido ano, a construção do ICA ainda não fora finalizada – estamos nos finais de 2017 e ainda não efetuou completamente. Os laboratórios dos cursos de Música, Teatro e Dança ainda não estavam em uso. Ensaivamos e improvisávamos na sala CS111, uma sala de aula comum em que foi disposto um linóleo preto sobre o piso de concreto.

45 Para uma contextualização acerca do movimento das Oficinas de Música ao redor do globo, cf. LATORRE, *op. cit.*, p. 33-42, com foco especial para as experiências brasileiras em Brasília e no Rio de Janeiro.

conservatorial⁴⁶, tendemos a pensar que só existe um modo de aproximar-se, isto é, de tocar o (corpo do) instrumento musical. A Oficina de Música desmancha essa crença por duas frentes: 1) por um viés propriamente físico em que o aluno é instigado a tocar seu instrumento musical de outra forma para produzir diferentes sonoridades, seja percutindo algumas de suas partes, mudando a embocadura, tocando com o verso do arco, retirando-lhe alguns pedaços; 2) epistemologicamente, ao ampliar o conceito de instrumento musical, isto é, de instrumento com que se produz música, em íntima relação com a ampliação do espectro de sons (sonoridades) passíveis de produzir música a partir da primeira metade do século XX.

Até o início do século XX, a maioria dos compositores acreditava que só era possível criar músicas através das notas musicais (SILVA, 1983). Neste sentido, o instrumento pelo qual se criaria música não seria o instrumento musical em si, mas as notas que ele é capaz de soar. O instrumento seria apenas um mediador, um espaço para a disposição das notas no tempo. A partir da década de 1930, com a inserção de sons usualmente não-musicais nas composições, com, por exemplo, John Cage, Edgar Varèse, Pierre Boulez, o material de composição da música passa a ser o som em sua materialidade, em sua fisicalidade – e a música eletroacústica compõe, de fato, diretamente a onda sonora. As notas passam a ser entendidas, a

46 Modelo importado para o Brasil a partir do modo de educação empreendido com eficiente sucesso no Conservatório de Paris durante o século XVIII. Lia Vieira (2000), contudo, marca o surgimento desse modelo em instituições italianas que, durante o século XVI, dedicavam-se a *conservar* moças órfãs e pobres – nessas instituições, as moças aprendiam e realizavam diversos ofícios, entre eles, música. O modelo conservatorial concentra-se em três princípios basilares: “divisão do currículo em duas seções – teoria musical e prática instrumental; ensino [linear e progressivo] do conhecimento musical erudito acumulado; ênfase ao ensino do instrumento, cuja meta consiste no alcance do virtuosismo, considerado como resultante do talento e da genialidade” (VIEIRA, 2000, p. 1). “Nesse modelo predominam os ensinamentos técnico-instrumentais e os exercícios diários de caráter progressivo; o aprendizado da música está fortemente atrelado ao ensino de um instrumento musical e em procedimentos que visam o domínio técnico-motor de segmentos corporais necessários à execução. A ênfase é posta na autodisciplina, no domínio técnico-instrumental e no conhecimento do repertório musical específico daquele meio – instrumento ou voz. Esse tipo de ensino não é dirigido a todos, mas apenas às pessoas em que se detecte a existência de ‘talento’ musical, ou ‘dom’, isto é, uma relação especial de determinado indivíduo com a música, considerada pelos seguidores deste modelo como ‘inata’. A decorrência da adoção deste tipo de ensino é a alta especialização musical, que determina seu caráter exclusivo e sua aderência à visão mecanicista de mundo” (FONTERRADA, 2012, p. 195). Durante o século XX, contudo, o ensino de Música no Brasil passa por transformações e abandona seu caráter elitista quando a Educação Musical começa a ser aplicada nas escolas públicas. Ao longo dos anos, perde também seu caráter mecanicista e individualista (*Ibid.*). Contudo, ainda é possível notar elementos do modelo conservatorial atuando não apenas nas “Escolas (propriamente) de Música”, mas sempre quando o processo de educação musical atinge o aprendizado de um instrumento. Ele já não existe em suas implicações sociais e econômicas, mas continua operando enquanto uma política e economia dos usos do corpo. É esse ponto que eu desejo chamar atenção e pôr em discussão.

partir daqui, como um dos modos de manifestação do som que pode ser ou não incluído em uma obra musical a depender da expressividade que o(s) criador(es) estejam montando. Não há, portanto, mais um mediador entre o ofício do criador em música e o material com que se cria. Deste ponto em diante, para os contemporâneos dessa música⁴⁷,

O compositor, para agir diretamente no som, teve que aprender a “sujar as mãos” com a matéria sonora, pesquisar, analisar, inventar para após, finalmente, tem (*sic.*) condições de construir sua própria composição. O método, que historicamente era do tipo especulativo, às vezes até matemático, converteu-se num método físico; o compositor mudou sua escrivaninha – ou o seu piano, até – para uma oficina. (*Ibid.*).

O criador em música é, antes de tudo, um escultor de sons. Ou um montador, como no cinema. Trata-se de colecionar, como em Schafer, os mais diversos timbres e sonoridades, os mais prolíficos materiais, sejam eles acústicos, eletrônicos ou imaginários, as mais variadas referências – da literatura, da pintura, arquitetura, artes cênicas, artes visuais, gastronomia, cultura pop – e fazer tecer disso um *patchwork*, uma colcha de retalhos: redes de contato compondo-se num plano expressivo sem qualquer progressão funcional, apenas microcosmos juntando-se por vizinhança, por proximidade numa tessitura de acasos. Uma colcha de retalhos não é apenas uma costura ponto-a-ponto (face-a-face) de tecidos aleatórios, mas, em última análise, a emergência de um novo tecido forjado à metamorfose da aproximação de todos os elementos e termos diversos que o compõe: um agenciamento, nos termos de Deleuze-Guattari (2015). “Se o tecido que você quer

47 Lembremos, com Agamben (2009), que a contemporaneidade, neste sentido, não é uma relação cronológica com a seta do tempo, mas sua ressonância com as contradições e apelos de determinada época. É por isso que, hoje, podem existir pessoas que componham apenas a partir da edição de ondas sonoras e tratamento eletrônico de sonoridades, enquanto outras compõem dentro das doze notas musicais em configurações harmônicas que lembram o período clássico. O material de uma composição, em última instância, não interfere em sua potência, pois, como vimos, o que se conserva (e o que ressoa criando potência) em uma “obra de arte”, não é o material físico, mas a sensação. É imprescindível, contudo, que um aluno de Música tenha acesso e abertura para permitir que sua escuta acomode estes múltiplos modos de se fazer música sem produzir um juízo de valor de um em relação ao outro. É neste sentido que opera a metodologia da Oficina de Música: antes de ensinar ao aluno qualquer vocabulário ou gramática musical (não é à toa que jovens estudantes de música que passam pela formação tradicional de modelo conservatorial primeiro devem aprender solfejo melódico e rítmico), é preciso ensiná-lo a escutar, ou melhor, é preciso *atijá-lo à escuta*.

não existe, faça-o existir”⁴⁸ [Figura 4]. Se a sonoridade que você busca não existe, faça-a existir.

A Oficina de Música é uma oficina de sons. Enquanto os alunos recortam, colam, martelam, plicam, novas escutas se formam. Conrado Silva (*op. cit.*) fala de exercícios em sensibilização da escuta, percepção do silêncio, criação de instrumentos, de criar notações gráficas específicas para cada peça composta, gravação e tratamento eletroacústico das obras criadas pelos estudantes. Esses e todos os outros exercícios recorrentes no cotidiano das Oficinas compartilhavam o desejo de instigar o potencial criativo dos alunos, por isso que a prática de improvisação teve grande relevância neste espaço (assim como teve nas experiências em sala de aula de Schafer [2011] no Canadá, em Lisboa etc).



Figura 4: “If the fabric you want doesn’t exist, make it exist”, Paloma Young. Fonte: Instagram.

48 Postagem da figurinista estadunidense Paloma Young em seu Instagram no dia 9 fev. 2018 coletada pelo pesquisador no dia 16 fev. 2018. Legenda da imagem no original: “If the fabric you want doesn’t exist, make it exist”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Be9XQ2hA_vA/>. Acesso em: 16 fev. 2018.

Chefa Alonso – musicóloga, multi-instrumentista espanhola – também reverbera este entendimento da improvisação como instrumento para imersão de *recém-músicos* no universo musical, “porque põe em jogo e desenvolve qualidades que, de outro, modo permaneceriam ocultas” (ALONSO, 2014, p. 17. Tradução nossa⁴⁹). Assim como Conrado (1983), para ela (ALONSO, *op. cit.*), antes de tudo, a prática de improvisação – enquanto modo de criação em música – é um processo de autorrealização, autoconhecimento e de produção de empatia (criando junto, entendo-me melhor comigo mesmo e com os outros; aproximamo-nos e quase posso tocar-lhes o verso de suas peles enquanto improvisamos) essencialmente horizontal, isto é, sem hierarquias. Mesmo que a improvisação possua regência (e essa possibilidade existe), ainda assim, o regente não é uma voz de comando autoritária, mas um intercessor do processo criativo que mais auxilia a manter a consistência do agenciamento⁵⁰ (a improvisação) através de uma curadoria da escuta (ou *enquanto* escuta) do que necessariamente ao impor sua vontade sobre o grupo.

Para um grupo improvisar e conseguir manter a consistência durante o momento, isto é, a sensação de que a obra está ficando “de pé”, de que está ganhando corpo – e, neste sentido, de que possui “sentido” e que não se trata apenas um amontoado caótico de sons – é necessária prática constante da improvisação. Koellreutter repetia que improvisar demandava longa preparação e numerosos ensaios, porque sem o apoio dos referentes já dados (seja a partitura,

49 No original: “porque pone en juego y desarrolla cualidades que de otra manera permanecerían ocultas”. Entre as qualidades que Chefa (2014, p. 19-20) cita estão: exploração da escuta, da concentração, do instrumento (seja ele a voz, o instrumento musical ou o corpo), o silêncio como material musical, aumento de confiança, desejo de arriscar-se, entre outras.

50 Um modo de entender o agenciamento é aproximá-lo do conceito de dispositivo em Foucault. Para ele, um dispositivo funciona como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos [...] Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes [...] [o dispositivo é, portanto] de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se (sic.) no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de poder que dele nascem mas que igualmente o condicionam” (FOUCAULT, 1979b, p. 244-6, grifo meu). Enquanto o dispositivo está enredado nos fluxos do saber-poder, o agenciamento é um acoplamento de elementos (ou termos) heterogêneos relativo às montagens dos fluxos de desejo – isto é, o agenciamento produz desejo tanto quanto é produzido por ele.

sejam marcas definidas antes da performance), a consistência efetua-se apenas através da escuta entre os improvisadores, necessitando que estejam abertos a um mesmo plano de composição e que se deixem atravessar pelas afecções uns dos outros. Quanto menos referentes, mais escuta é necessário fabricar.

A improvisação que vivemos no *Sonoridades Múltiplas* chama-se *livre* por contrapor-se à improvisação idiomática. Essa diferenciação é proposta pelo guitarrista e improvisador Derek Bailey e o termo idioma refere-se à gramática de determinada linguagem musical, que se constitui

por um lado, de partes abstratas em que se encontra o que se repete, isto é, as gramáticas (regras de articulação das unidades significativas etc.) e vocabulários (materiais); e, por outro lado, de partes concretas ligadas à prática, em que se insere a diferença. (COSTA, 2016, p. XIX-XX).

O idioma define, portanto, não apenas o material que se deve utilizar, mas também os modos de combinações (sintagmáticas) em que este material deve ser organizado para que se componha um discurso musical pertinente dentro deste território. Um improviso em jazz, choro ou flamenco, além de exigir que se crie dentro do esqueleto de sua respectiva estrutura discursiva, também demanda uma sonoridade específica. Através desses critérios, são filtrados discursos que estejam em acordo ou desacordo com o rosto⁵¹ deste idioma⁵². Os que estiverem em acordo serão louvados e reiterados; por outro lado, os discursos desviantes serão desencorajados. A Máquina de Rostidade aceita determinada margem de erro e acaba incorporando “discursos não-tão-desviantes” ao seu programa de reconhecimento. É por esse motivo que ainda há potência e possibilidades de exploração dentro dos idiomas; a tendência é que a Máquina capture cada vez mais

51 O rosto é uma maquinação de uma Máquina Abstrata de Rostidade, que produz individuação e subjetivação dos agenciamentos (diminuição das multiplicidades). Opera o reconhecimento desses agenciamentos quando atado a um Aparelho de Estado, inserindo-os em territórios fechados que os identificarão segundo critérios de conformação ou deformação com o programa da Máquina Abstrata. A partir da inserção dos agenciamentos nos territórios definidos pela Máquina de Rostidade, eles serão reiterados ou eliminados.

52 Rogério Costa (*Ibid.*, p. 5) diferencia sistema de idioma musical: “sistema musical é alguma forma específica de estruturação abstrata da linguagem como, por exemplo, o sistema tonal que organiza as alturas [...] Os idiomas, por sua vez, são concretos e configuram – mesmo que provisoriamente – um território. Geralmente se apoiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes sobre mais de um, como é o caso de certos idiomas da música popular brasileira em que convivem o tonalismo e o modalismo) e incorporam, no seu fazer real – sua performance –, características e detalhes que lhe dão especificidade como, por exemplo, o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais típicas, procedimentos instrumentais, convenções de leitura, nuances interpretativas etc.”

diversidade em modos de expressão⁵³, mas sempre fazendo-os caber dentro de um mesmo território geral, reconhecível (isto é, suficientemente previsível) e nomeável. A Máquina de Rostidade também é a Máquina Científica.

A improvisação livre, por seu turno, não cria a partir de estruturas preestabelecidas. Livrando-se da obediência aos idiomas e sistemas musicais, utiliza-os como material de composição podendo saltar entre diversos territórios sonoros. Se para Rogério Costa (2016, p. 1-2), a improvisação livre surge como resposta à superação do tonalismo como paradigma de criação musical, a inserção do ruído nas obras musicais e o surgimento das músicas eletrônica e eletroacústica, que fortalecem a valorização do timbre como material composicional⁵⁴. Chefa Alonso (2014; LATORRE, 2014) acrescenta a essa lista um desdobramento da própria música de concerto ocidental, através da qual a improvisação nunca deixou de existir e de ser encorajada⁵⁵, mas também um retorno do ouvido às músicas folclóricas e tradicionais ocidentais e orientais que utilizam a improvisação como processo composicional (embora geralmente atada a estruturas, sistemas e idiomas musicais bastante territorializados), mas que apresentam enorme variedade rítmica, com células complexas e que inserem a dinâmica corporal na invenção do acontecimento sonoro. Uma das principais críticas de Chefa à música de concerto que se desenvolveu no ocidente a partir da Europa é o pouco interesse que relegou ao ritmo durante, pelo menos, três séculos. Diferentemente do que se deu com a melodia e harmonia, exploradas e destrinchadas até que se alcançassem seus ditos

53 Os modos de expressão, desse modo, contrapõem-se às expressividades. Enquanto essas operam como sinais da aparição de um sujeito, os modos de expressão são agenciamentos dos fluxos de desejo a partir dos regimes de signo suscitados por um plano de imanência. Os fluxos de expressão, em vez de enunciados, são agenciamentos coletivos de enunciação que não definem um sujeito enunciador, mas deixam perceber que qualquer discurso é social, antes de individual (DELEUZE; GUATTARI, 2015) (DELEUZE; PARNET, 1998).

54 Já há tanto valorização do timbre como inserção de ruído nos trabalhos de John Cage que antecedem por poucos anos o florescimento da música eletroacústica. Especificamente em relação ao timbre, há trabalhos de Claude Debussy que já revelam sua exploração timbrística do piano, assim como nas reduções que o compositor húngaro Franz Liszt fazia de peças orquestrais para piano durante o século XIX. Liszt costumava marcar na partitura da redução para piano que instrumentos costumavam tocar aquela linha ou frase, marcando, desse modo, não apenas a ausência dos instrumentos, mas também uma convocação para que o pianista buscasse devir no piano aquela sonoridade até então ausente (SZENDY, 2008, p. 56-7). A música eletroacústica não descobriu a nova roda musical, mas trouxe a urgência cada vez mais latente de criar o som a partir e em sua materialidade.

55 O que se decorre a partir da primeira metade do século XX, é a inserção de trechos improvisatórios sobre o qual o compositor tem cada vez menos controle. Importante salientar que, embora várias obras de John Cage joguem com o acaso, suas composições são, em si mesmas, bastante estruturadas e prescritivas, de modo que não há muitos espaços para que o intérprete possa inventar e diferir da obra imaginada pelo compositor.

esgotamentos, o ritmo permaneceu constrangido a fórmulas de compassos simples de 2, 3 ou 4 tempos.

A música do século XX, contudo, gira seus ouvidos para inspirar-se nessas outras músicas, seja em suas configurações escalares (Debussy, por exemplo, utilizava combinações de configurações escalares e melódicas das músicas de Bali e Java [FRIDMAN, 2016, p. 46]), seja em suas composições rítmicas (Béla Bartók, por seu turno, inspira-se na assimetria rítmica das canções folclóricas húngaras e na polirritmia de músicas africanas⁵⁶ [*Ibid.*, p. 47]), não como se fossem meras fórmulas para serem coletadas e aplicadas na música sinfônica tradicional, mas como mais material a ser trabalhado e esculpido (*Ibid.*, p. 47-9).

Chefa também relaciona o surgimento da improvisação livre às aberturas promovidas pelo *free jazz* que, concentrando-se na exploração de sonoridades, afasta-se de uma “música baseada na ideia de melodia, tema e harmonia” (COSTA, *op. cit.*, p. 8). De modo geral, o jazz já apresentava essa preocupação com a sonoridade em detrimento da nota, embora não a negasse. “Quando se iniciou a edificação do jazz, os executantes, mesmo usando instrumentos oriundos da tradição europeia, não procuraram se integrar em nenhum conceito estético, ou modalidade sonora já existente. Cada músico criava seu próprio som” (BERENDT, 1975, *apud.* FRIDMAN, 2016, p. 178). É o *free jazz*, contudo, que extrapola essa oficina de sonoridades para a própria forma da obra, afastando-se de resquícios de organizações melódicas e harmônicas e construindo-se em redor de eventos sonoros.

Rogério, entretanto, discorda e lembra que o *free jazz*, embora funcione como uma das linhas de influência da improvisação livre, ainda localiza-se circunscrito no território do jazz, limitando assim a variedade de materiais e a variabilidade de modos com os quais o *performer* é capaz de se munir, “mesmo que esse território esteja em constante expansão, desdobrando-se em estilos e formas sempre renovadas” (COSTA, 2016, p. 8).

56 Enquanto a assimetria refere-se à falta de sensação de um pulso rítmico regular através do uso de compassos com numerador ímpar superior a 3 (5, 7, 9 tempos por compasso), a polirritmia refere-se à ocorrência de dois ou mais padrões rítmicos distinguíveis ocorrendo na mesma fórmula de compasso (FRIDMAN, 2016). Para um exemplo de polirritmia, ver a performance do Boi de Pindaré (Maranhão) com “sotaque da baixada”, que utiliza pandeirões, agogôs, cuícas e matracas. Cf. <<https://youtu.be/OkmtdQgeqQg>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Segundo o músico, guitarrista e improvisador Derek Bailey, o ímpeto para a *free improvisation* surge de uma tendência de radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte de grupos de performance de *free jazz* europeus. Essa radicalização teria desembocado num questionamento amplo, por vezes filosófico, educacional e, em última análise, político – como no caso do compositor e *performer* inglês Cornelius Cardew – da linguagem musical. Esse questionamento incide, entre outras coisas, sobre as leis e regras idiomáticas, sobre a gramaticalidade e as constantes dos sistemas que se configuram historicamente [...] Apesar dessa tendência de renovação constante, que sempre foi uma característica importante na história do jazz, num determinado momento alguns grupos sentiram a necessidade de romper com uma tradição que mantinha todas essas renovações dentro do território do jazz. É aqui que surge a concepção de improvisação não idiomática. (COSTA, *op. cit.*, p. 9-10).

Diferentemente do que ocorre na dança e no teatro, em que a prática da improvisação exige que o *performer* disponha e esteja aparentado a certo vocabulário técnico (conjuntos de gestos, técnicas de expressão corporal, técnicas de queda, de salto, de circo, de palhaçaria etc.), a improvisação livre em música⁵⁷, em um primeiro momento, não exige que haja contato prévio e imprescindível com o vocabulário técnico musical. De fato, pode-se participar de uma roda de improvisação livre sem nunca ter se aproximado de um tambor ou de uma flauta. Isto guarda suas potências ao mesmo tempo que sucede limitações, mas é possível – e é neste sentido que a prática de improvisação se insere no trabalho de Conrado Silva, de Schafer, ou mesmo de Koellreutter – que, improvisando, uma pessoa crie música sem saber premeditadamente o que seja um fá ou um mi sustenido. Além disso, a improvisação é capaz de retirar o peso do nome do Artista dos ombros dos jovens *performers*, porque, nela, não há, primariamente, lugares de erros ou acertos pré-determinados. Tudo é definido durante a performance, como em um jogo ideal, onde “não há regras preexistentes” (COSTA, 2016, p. 28). A improvisação livre é uma conversa que se dá para além das palavras, por outros modos de expressão (*Ibid.*). Não há som inconveniente, porque todo material pode ser revertido como parte deste agenciamento que se nutre no *instante-já*: uma *co-moção* de peles

57 Por seu turno, como já dito, a improvisação idiomática exigirá do *performer* graus cada vez mais elaborados de contato com a sintaxe e a semântica da linguagem sobre a qual improvisa.

percutindo-se numa roda, uma horda de instrumentos perfurando os ouvidos acomodados à escuta hegemônica, à escuta limitada às notas musicais.

A prática da improvisação livre não se enquadra apenas na experimentação dos instrumentos como um espaço que antecederia ou sucederia o momento da educação formal (como geralmente ocorre dentro da educação conservatorial), mas permite que os jovens improvisadores criem performances com potência ao conseguir articular consistência através dos sons, porque, em última instância, o que importa (o que conserva a improvisação livre, o que se conserva na improvisação livre) é a escuta. A improvisação não é um apêndice ou um bônus que o jovem músico ganharia depois de longas semanas de repetição de seis ou sete exercícios, mas é também uma escolha metodológica possível para o ensino de música. Se se escuta (o que implica, antes de tudo, a abertura da sensibilidade dos alunos), improvisa-se bem dentro de suas possibilidades, sejam elas amplas ou estreitas. Neste lugar, a improvisação livre aproxima-se das experimentações de Conrado Silva (2013, *apud*. LATORRE, 2014, p. 56) com a Oficina de Música. Ambas tratam de

pensar em conjunto ideias musicais e levar a cabo estas ideias musicais, fazendo música sem entender que a música era harmonia, melodia e ritmo [enquanto categorias do ensino tradicional de música]. A ideia era comunicar sonoramente ideias. Então se utilizava qualquer material que pudesse gerar sons, começava com os sons do próprio corpo, sons da voz, da percussão que fazíamos no corpo, ampliava isso para os ruídos do entorno, os ruídos da sala de aula, e depois para os objetos sonoros que os alunos inventavam, desenvolviam, ou achavam. Ou seja, a ideia era sempre ligada à criação e à composição.

Se o *performer* consegue sustentar o fluxo da escuta mantendo-se atento às paisagens sonoras que se desenham ao seu redor, mas também atuante na modificação desses territórios sonoros, conseguirá sustentar a consistência do momento mesmo que não tenha nenhuma formação musical, porque trata-se, mais uma vez, de o quanto seu corpo está aberto e sensível ao espaço que lhe toca e enreda.

Nesse sentido, uma roda de improvisação livre é como um mecanismo em que a afecção de um afeta e opera o afecto⁵⁸ de outros. A diferença, contudo, é que um mecanismo (em uma máquina) funciona linearmente num sentido progressivo através de um “sistema de conexões graduais entre termos dependentes” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 122) – uma engrenagem afeta a seguinte, que ativa a seguinte, que ativa um pino e que afeta mais duas engrenagens: formou-se uma engenhoca. A afecção não evolue linearmente e, de certo modo, nem se pode falar em evolução dos afe(c)tos, mas de sua involução⁵⁹ (*Ibid.*, p. 39-40). Eles espraiam-se pelo ambiente: ora se perdem, ora retornam, ora progridem numa linha reconhecível, mas depois se confundem novamente com o caos⁶⁰ e desaparecem. Em vez de mecanismo e mecânico, fala-se em maquinismo e em maquínico (*Ibid.*).

Para entender o conceito de Máquina em Deleuze-Guattari (1995, 1996), é necessário, antes, entender o que entendem por desejo. Com Deleuze-Guattari, o inconsciente não é um teatro, mas uma usina. Implica: a existência não é a representação dos desejos como pensou a psicanálise freudiana, mas a *produção* de desejo. É importante salientar, no entanto, que este desejo não se refere nem a um sujeito nem a um objeto: não está direcionado a qualquer entidade exterior (transcendente) a si. O desejo é imanente, e é imanente ao próprio processo que o produz e é produzido por ele: um plano de imanência (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 104-6). O desejo, portanto, descreve um campo de pensamento que “concerne às velocidades e lentidões entre partículas (longitude), os afetos, intensidades e hecceidades sob graus de potência (latitude)” (*Ibid.*, p. 111), mas não alcança nada,

58 Uma obra de arte é um composto de sensações formado por perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Enquanto os perceptos são as forças que povoam as obras (tornar sonoras as forças não-sonoras, tornar visíveis as forças invisíveis), os afectos são os devires que as obras suscitam a nos afetarem: “O afecto não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentésiléia não ‘se comporta como’ a cadela [...] É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentésiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224-5).

59 “No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no devir, de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples [...] chegar a essa sobriedade, essa simplicidade que não está nem no início nem no fim de alguma coisa. Involuir é estar ‘entre’, no meio, adjacente” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 39-40).

60 “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 153). Para Deleuze-Guattari (1992), a construção de um plano, isto é, a invenção de um pensamento é sempre um modo de ordenação do caos.

tampouco recupera alguma coisa (pois, aqui, desejo não é falta), mas interessa-lhe apenas desejar cada vez mais desejo (a imanência do desejo), pois “o desejo não é forma, mas processo, procedimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

No plano que o desejo inventa não há conjuntos, mas agenciamentos. Os conjuntos são definidos pela homogeneidade de seus termos (conjunto dos números naturais inteiros, conj. da fauna nativa da Mata Atlântica), os agenciamentos, por seu turno, são conexões entre termos heterogêneos avizinados (postos em relação, o que não implica proximidade espacial) pelo desejo. Um agenciamento é uma máquina, “um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa” (DELEUZE; PARNET, *op. cit.*, p. 122) que efetua algo, fazendo passar partículas do virtual do caos (a-significante) para a atualidade do estado das coisas, ao mesmo tempo em que devolve partículas já significadas em atualidades para a a-significância da virtualidade.

No plano de imanência, coexistem máquinas concretas e máquinas abstratas: um óculos é uma máquina concreta; um barco também o é, assim como uma caneta. De modo até simplista, pode-se dizer que máquinas abstratas recebem este nome por não possuírem forma, por serem agenciamentos de forças (que congregam homem-ferramenta-animal-coisa) efetuando alguma operação enquanto linha abstrata, isto é, enquanto linha de desterritorialização (“sem forma nem fundo, não delimitando nada, não descrevendo um contorno” [DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 228, grifo meu]) modificando a composição e o funcionamento de outros agenciamentos. A Máquina Abstrata de Rostidade descrita por Deleuze-Guattari (1996), por exemplo, seleciona e identifica determinados fluxos expressivos (discursos, obras de arte, movimentos sociais, por exemplo) sob o rosto de um significante que poderá “validar” ou reprimir tal fluxo. A Máquina de Rostidade, no entanto, é uma máquina binária, a qual, em vez de produzir linhas de desterritorialização, produz linhas de estratificação que operam divisões e partições em dois estratos – o que deve ser apoiado e ecoado, o que deve ser destruído e inviabilizado (DELEUZE; PARNET, *op. cit.*, p. 149). Importante atentar que podemos entender a linha de estratificação como uma variação da linha de desterritorialização (ou linha de fuga), uma vez que ambas operam processos de desterritorialização dos agenciamentos, isto é, ambas modificam tanto sua composição quanto seu

funcionamento. A linha de estratificação, contudo, está atrelada a um programa de despotencialização dos fluxos que busca encaixotá-los em estratos (ou espaços) reconhecíveis e controláveis, enquanto a linha de fuga, enquanto persistir, produz a virtualização das partículas significantes dos agenciamentos, produzindo multiplicidades e zonas de indiscernibilidade que evitam que esses fluxos sejam controlados e capitalizados por um Aparelho de Estado. Uma máquina abstrata, desse modo, está geralmente atada a um desses Aparelhos, enquanto os conceitos contra-efetuam sua operação, fazendo sair da atualidade dos estados de coisas em direção à virtualidade a-significante do caos. Os conceitos também são máquinas abstratas, mas Deleuze-Guattari (2012) os chamariam, neste caso, máquinas de guerra, pois não efetuam a atualização, mas contra-efetua a virtualização. Máquinas abstratas, portanto,

definem “regimes de signos”. Não é o regime que remete a signos, é o signo que remete a determinado regime. É bem pouco provável, desde então, que o signo revele uma primazia da significância ou do significante. É, antes, o significante que remete a um regime particular de signos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 123).

A máquina abstrata é formada por mais dois eixos além da significância: subjetivação e organismo (organização dos corpos segundo processos de estratificação por funcionalidade)⁶¹.

Por outro lado, a necessidade de prática para garantir consistência à improvisação deve-se também ao que Deleuze (2007, p. 44-5), ressoando o pintor Francis Bacon, diz sobre a sensação: ela não surge espontaneamente, precisa sempre ser trabalhada, forjada. Um pintor, antes de dar a primeira pincelada, nunca está defronte de uma tela vazia, mas de um plano recoberto por clichês. Seu primeiro trabalho seria raspar a tela para livrar-se dos lugares comuns, para que possa compor outras paisagens, outros corpos singulares. Este trabalho pré-pictural já é o que lança mão das primeiras camadas de sensação, que funcionam não como um suporte basilar ou certo tipo de fundamento, mas mostrando que a sensação, assim como o plano de imanência (assim como o plano de composição), é folhada, “já é sensação ‘acumulada’, ‘coagulada’” (*Ibid.*, p. 44-5), decorrente da superposição de diversos afectos num jogo de zigue-zague do qual surge o processo de criação

61 Nesta pesquisa, focaremos nos eixos da significância e do organismo.

em arte para Deleuze-Guattari (1992), porque criar e inventar é matéria de devir. Enquanto cria, um artista é múltiplo.

É preciso entender, contudo, que a regularidade dessa prática não visa uma espécie de amadurecimento do grupo de improvisadores. Pensar que há um amadurecimento implica em um desenvolvimento linear, a partir do qual o jovem improvisador começaria improvisando mal ou muito pouco até, após bastante treinamento, chegar a um *nível* em que improvisaria com fluência. Não se pode dizer que, em improvisação livre, uma pessoa improvisa bem ou mal, porque essas categorias respondem a uma correspondência do improviso proposto com algo que seria um improviso ideal, que todos almejavam alcançar. A improvisação livre define, ainda assim, um território de possibilidades dentro do qual algumas possíveis intervenções não são estimuladas (e mesmo reprimidas) – não se espera, por exemplo, que, no meio de uma roda de improvisação, alguém comece a cantar *Garota de Ipanema* da capo à coda, tal como escrita por Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Mesmo respondendo a esse espectro⁶², contudo, uma improvisação comporta um grau de variabilidade suficientemente amplo de intervenções possíveis. Dizer que um grupo de improvisadores amadurece implica dizer que eles se conformam e se acostumam às intervenções uns dos outros, atendo-se, portanto, mais aos caracteres recorrentes e reconhecíveis que uma improvisação pode descrever (e que, sem dúvidas, contribui para a produção de consistência) do que às dinâmicas de descoberta e invenção que ela pode acarretar – o que implica que, algumas vezes, nada dará certo e os sons parecerão desconjuntados e difíceis de encaixar. Uma improvisação, assim como uma tela em branco é um processo de descoberta, de deixar-se contaminar pela novidade, ou por uma “vontade de produzir o novo”. É importante, desse modo, que os improvisadores não se acostumem com seus parceiros, mas sempre enxerguem neles potenciais surpresas, atitudes inesperadas, sujeitos em esfuziante transformação – porque um sujeito é “se ao menos se quiser falar de sujeito – muito mais [...] *sujet au dehors* [sujeito ao exterior]: sujeito ao outro, sujeito ao toque do outro” (NANCY, 2014b, p.

62 Espectro de possibilidades enorme se comparado ao espectro que um compositor europeu do século XVIII possuía para compor suas obras ou que um improvisador de jazz possui quando toca com um quarteto de acompanhamento.

19-20), não mais trancafiado em uma câmara de cristal, mas aberto enquanto lugar sonoro, espaço de ressonância – um corpo à escuta.

Se não há um amadurecimento conforme a prática de improvisação livre se intensifica, é porque a escuta, através da qual ela se compõe, quando se abre, não evolui, mas transforma-se compondo-se com os fluxos que lhe atravessam. É difícil dizer se uma escuta melhorou ou piorou. Geralmente dizemos que ela abriu-se, ou que passou de um estado receptivo para um ativo⁶³, mas não chegamos a dispô-la dentro de um potenciômetro da escuta. Ela, de fato, não é uma grandeza metrificável. É possível dizer se um aluno está mais sensível ao ambiente sonoro a partir das intervenções que ele propõe, mas criar a escala das melhores escutas da sala parece-me impossível; cada escuta é singular e diz respeito ao modo como cada improvisador insere-se, mistura-se, contagia-se pelo plano de composição que se forma com os outros corpos. Nesse sentido, a escuta não é necessariamente formada ou construída como se faz com bloquinhos – ajeitando um acima do outro –, mas agenciada. Isto implica que, antes de ser um modo de percepção de estímulos sensoriais sonoros, a escuta é um modo de conexão, um amontoamento de diversos elementos (nem todos exclusivamente auditivos, mas também táteis, visuais) produzindo uma cognição, um pensamento a partir das afecções, dos afetos que lhe constituem. Se a improvisação livre dá-se a partir da escuta, é porque a escuta já é improvisada.

O afecto, para Deleuze-Guattari (1992, p. 236), é o devir – devir-escuta, no caso da improvisação livre, e, mais precisamente, devir-escuta da pele (é esse ponto que esta dissertação busca alcançar). Não é, contudo, tornar um no outro: fazer a escuta parecer-se com a pele ou o inverso. O devir é uma linha que passa entre dois agenciamentos e faz um desterritorializar-se no outro, como se uma partícula de um deles criasse uma linha de fuga deste e fosse capturada novamente pelo outro agenciamento: a mudança desta partícula faz com que a composição dos dois agenciamentos se modifique. Portanto, quando um elemento de um agenciamento cria linha de fuga (isto é, se desterritorializa do território do agenciamento) e se reterritorializa em outro agenciamento, diz-se que um produziu o devir do outro e

63 Para o compositor Pierre Schaeffer (1988), isto configura-se como uma “melhoria da escuta”, mas será mesmo que há algum desenvolvimento aí? Que há um abismo tão profundo entre a receptividade da escuta e sua capacidade propositiva (pelo menos em relação à composição musical enquanto proposição de uma escuta)?

vice-versa. Devir não é, tampouco, fazer como o outro, é contágio de um a outro em que ambos desterritorializam-se (DELEUZE; PARNET, 1998). Por isso os devires operam em blocos: há, ao mesmo tempo, um devir-escuta da pele em que não é mais pelo ouvido apenas que escuto, mas pela borda de todo o corpo⁶⁴, e um devir-pele da escuta, em que esta deixa de ser uma função de recepção de informações externas ao corpo por meio de ondas sonoras e faz como que envolvê-lo em um elã – estica-se, plica-se, amarra-se como que por um nó em todo seu entorno. Estes devires, contudo, não são complementares; não se poderia reconstituir qualquer unidade ou identidade anterior da escuta e da pele. Se a escuta entra em devir com a pele, já não há mais, propriamente, nem apenas escuta, nem apenas pele.

É por meio desta operação, inclusive, que pode haver uma diferença entre audição e escuta. Jean-Luc Nancy (2014a) chama “audição” o trabalho predominantemente racional do aparato auditivo que busca, em última instância, fornecer informações procedentes de estímulos sonoros ao lobo temporal para que o cérebro possa interpretar e formular respostas ao ambiente que o rodeia. A audição, neste entendimento, seria um “sentido sensato”, um processamento especificamente fisiológico para dar sentido a determinada instância do meio ambiente (neste caso, a instância sonora). Por seu turno, a escuta seria um “sentido sensível”, isto é, uma dinâmica de sentido atenta e aberta à afecção⁶⁵. Logo, enquanto ouvir seria o uso

64 Bryan Gick e Donald Derrick (2009, 2013) mostraram, através de experimentos, que os mecanorreceptores presentes na pele, inclusive nos folículos pilosos, apresentam alguma participação no processo de percepção auditiva. Pesquisaram a influência que pequenos sopros de ar poderiam acarretar na diferença de percepção entre sílabas aspiradas (em que há presença do sopro de ar), tais como “pa” e “ta”, e sílabas não-aspiradas, como “ba” e “da”. Primeiramente (GICK; DERRICK, 2009), verificaram a influência dos sopros de ar quando em duas regiões: no dorso das mãos, que apresenta grande sensibilidade, além de receber frequentes estímulos por fluxos de ar, e no pescoço, exatamente no espaço supra-esternal, localizado na base do pescoço, onde as jugulares se unem. Enquanto os participantes escutavam as sílabas pré-gravadas através de fones de ouvidos que os isolavam acusticamente do espaço (inclusive para que não pudessem ouvir os sopros de ar), uma pequena válvula solenoide acoplada a um compressor de ar disparava pequenos jatos de ar programados para replicar a pressão, frequência, duração e relação temporal com o som vocálico em aspirações naturais. O experimento buscava verificar se a percepção de sopros de ar na pele modificava a percepção de sílabas não-aspiradas. A partir da análise do resultado de 66 participantes, concluiu-se que a presença de sopros de ar aumentou a possibilidade de um participante identificar uma sílaba como aspirada (sendo ela aspirada ou não), tanto no dorso das mãos quanto no pescoço. Posteriormente (DERRICK; GICK, 2013), refizeram o experimento, desta vez aplicando o sopro de ar no tornozelo, região que não possui nenhuma proximidade (espacial e funcional) com o aparato auditivo e que não costuma receber sensibilização por fluxo de ar. Este novo teste mostrou que, mesmo distante e com menor interferência do que em relação à mão e ao pescoço, a sensibilização no tornozelo também modificou a percepção dos participantes, especialmente se possuísem pelos na região. De modo geral, neste segundo experimento, com o sopro de ar ausente, os participantes identificaram com maior precisão sons não-aspirados, enquanto a taxa de precisão de percepção de sons aspirados diminuiu bastante. Com a presença do sopro de ar, puderam identificar ambos os sons com aproximadamente a mesma acurácia.

65 Para J.-L. Nancy (2014a), cada sentido aglutina essas duas instâncias dos sentidos.

dos ouvidos enquanto órgãos sensoriais, “Escutar é dar ouvidos – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão do ouvido –, é uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietação” (NANCY, 2014a, p. 16, grifos meus). A escuta, desse modo, é um estado de atenção do sentido, de intensificação dos ouvidos, como se pudéssemos multiplicá-los e espalhá-los pelo espaço definindo múltiplos lugares de escuta: uma “escuta diversificada” (FERRAZ, 2005).

A escuta que discuto aqui, contudo, não se limita apenas à dimensão cognitiva do ato de escutar, que a define como um dos modos de perceber o entorno do corpo e, através dessa percepção, elaborar respostas ao ambiente⁶⁶. A escuta a que me refiro trata-se de um dispositivo conceitual e, inclusive, epistemológico para pensar os modos de afecção entre corpos. Segundo Nancy (2014a), para poder entender (*entendre*, no francês) o pensamento, a filosofia deixou de escutá-lo (*entendre*, no francês), silenciando-o e atendo-se aos desdobramentos visuais – por exemplo, ao sinonimizar o entendimento de alguma questão ao ato de jogar luz sobre ela: esclarecê-la. Para perfurar esse domínio do visual sobre o pensamento⁶⁷, ele propõe uma “ressonância fundamental” que resiste em todo discurso fazendo-lhe diferir do sentido fechado, isto é, de um significado. É este diferimento que também chamo “escuta”: uma disposição em relação com o sentido. Propriamente uma abertura e uma ressonância – escutar já é porque ressoa –, ou mesmo uma dupla ressonância das forças que se rebatem através de nossos ouvidos, mas também através de nossa pele. A escuta é uma tensão do *sentido* que não se deixa recair sobre o significado, mas que se configura como

66 Rogério Costa (2016, p. 20) nos lembra, a partir do configuracionismo cognitivo, que o que chamamos “realidade” não é uma situação já dada, mas configurada, isto é, construída a partir de nossas interações com o ambiente. “Ou seja, a cognição não parte de uma realidade supostamente preestabelecida a ser percebida ou representada, mas se configura a partir de um cenário (ambiente) em que se confrontam o objeto e o sujeito através de um ato particular de percepção, que emerge num determinado contexto e que envolve tanto o objeto quanto o sujeito com sua história, seu corpo e sua linguagem” (*Ibidem*). Essa perspectiva, contudo, ainda comporta uma separação entre o sujeito que percebe (o som), o objeto (sonoro) percebido – ainda que ambos se confundam em determinado momento – e o cenário (ambiente) em que o fenômeno se desdobra, em que o sujeito sempre responde ao ambiente. Pesquisas recentes em neurociência (WILLIAMSON, 2015; LIMB; BRAUN, 2008) mostram que o padrão de ativação cerebral durante momentos de improvisação (idiomática) revela uma diminuição (não uma desativação) do processamento dos estímulos externos, assim como inibição dos centros de autocontrole e automonitoramento, responsáveis por elaborar os comportamentos que melhor respondem ao ambiente em que se está inserido.

67 E durante este trabalho, ainda que trate da escuta, poder-se-á ver muito desse domínio visual quando suscito imagens (corporais) a partir das paisagens sonoras que surgem em experimentações ou performances.

sentido no estado nascente, no estado de reenvio pelo qual não é dado o fim deste reenvio (o conceito, a ideia, a informação), e, portanto, no estado de reenvio sem fim, como um eco que se relança a si mesmo e que não é nada mais do que este relançamento indo *decrecendo*, ou mesmo *moriendo* [que quer dizer mais infinitizando que terminando] (NANCY, 2014a, p. 47-8, grifos no original).

O sentido enquanto reenvio opera, desse modo, a desterritorialização do sentido dos corpos, sempre novamente. Se o sentido desses corpos está na escuta que põe ambos em movimento (tanto o sentido, quanto o corpo), o corpo abre-se justamente quando ressoa, quando se afeta (poderia-se dizer: quando é percutido pelas forças sonoras).

Pierre Schaeffer, evitando reduzir a escuta à audição, pensa o som (com o qual se compõe música) liberto de abstrações e fórmulas teóricas que o vocabulário musical tradicional (que reduz os sons musicais às notas musicais) cristalizou (FERRAZ, 2005, p. 53). A fim de propor uma música concreta, que lidasse com a materialidade e fisicalidade do som, ele distingue quatro modos de escuta: *écouter*, *ouïr*, *entendre*, *comprendre* (COSTA, 2016, p. 22).

1 *Écouter* é prestar ouvidos a, interessar-se por. Dirijo-me ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrita ou indicada por um som.

2 *Ouïr* é perceber pelo ouvido. Ao contrário de escutar, que corresponde à atitude mais ativa, ouço o que me é dado na percepção.

3 De *entendre* reteremos o sentido etimológico: “ter uma intenção”. O que entendo, o que me é manifesto, é função desta intenção.

4 *Comprendre*, tomar consigo, mantém uma dupla relação com escutar e entender. Compreendo o que eu visava em minha escuta graças ao que escolhi para entender. Mas, reciprocamente, o que já compreendi dirige minha escuta, informa o que entendo. (SCHAEFFER, 1966, *apud.* PALOMBINI, [s.d.], p. 18)⁶⁸.

Essas quatro modulações da escuta não são apenas diferentes formas em que o ato se manifesta, mas desdobramentos que se dão a partir da intencionalidade da escuta e da intensão desta intenção (FERRAZ, 2005, p. 54), podendo variar desde o menor grau de intenção da escuta (*ouïr*), em que recebo

68 Esta tradução (da terceira parte do primeiro livro da obra de Schaeffer) é proposta pelo professor Carlos Palombini da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, a partir do original francês. Sua tradução está disponível em: <https://www.academia.edu/33796457/As_quatro_escutas>. Acesso em: 22 mar. 2018.

passivamente informações sonoras através dos ouvidos, até o de maior intenção (*comprender*), em que codifico a informação sonora simbolicamente dentro de uma linguagem musical pressuposta, como o sistema tonal⁶⁹. O músico, assim pensa Schaeffer, deve conseguir articular esses modos de escuta para desenvolver para si uma escuta ativa capaz de extrair uma “história energética” dos sons para além dos sistemas abstratos e impostos por um entendimento específico de musicalidade que reduz as possibilidades sonoras apenas aos espectros das notas musicais e aos instrumentos projetados para emití-las⁷⁰.

Schaeffer, afastando-se de uma “escuta (musical) banal” que se limita à audição das notas (audição enquanto abstração), propõe uma “escuta reduzida”, intensa, capaz de extrair potencialidade e pertinência de um objeto sonoro⁷¹, “uma

69 “Esta [escuta, o *comprender*] se relaciona com o idioma, o sentido, o léxico, a sintaxe e, enfim, com a história e a geografia – território – em que se insere o idioma. Nesse tipo de escuta, os sons valem por sua *função* dentro de um sistema que os articula” (COSTA, 2016, p. 22, grifo meu).

70 Embora um instrumento musical, ainda que temperado (formatado para emitir precisamente notas musicais), não se limita apenas à emissão de notas musicais. Ver, por exemplo, obras dos compositores Helmut Lachenmann e Iannis Xenakis, que desenham a mecânica dos instrumentos ao dissociarem os gestos dos braços, das mãos, dos dedos. Algumas partituras de Lachenmann para instrumento de cordas dedilhadas (não especificado), por exemplo, apresentam uma pauta para cada dedo, cuja notação indica não notas, mas o ponto da corda em que o dedo deve pressionar, a quantidade e o modo de pressão, assim como algum movimento específico. Lachenmann, desse modo, não compõe com as notas, mas com o corpo do instrumentista e, principalmente, com o corpo do instrumento, abrindo-o e criando outros agenciamentos possíveis entre o toque desses corpos. Em sua obra, “a música é determinada pelas ações realizadas sobre o instrumento, pelos fluxos de energia aí presentes, sendo o resultado em termos de alturas decorrente das ações e não o contrário” (DEL NUNZIO, 2011, p. 64). O trabalho que Merce Cunningham realizou desassociando as articulações do corpo a partir de movimentos cotidianos pode encontrar seu análogo na música com as composições de Helmut Lachenmann.

71 Para desvencilhar-se do instrumento musical como único produtor de sons musicais, Pierre Schaeffer propõe o conceito de “objeto sonoro”, definindo-o como o som em si mesmo, “considerado em sua natureza sonora e não como um objeto material (qualquer instrumento, dispositivo) do qual provêm” (SCHAEFFER, 1988, p. 23, tradução nossa) [No original: “Entendemos por el objeto sonoro el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene”]. Um objeto sonoro revela-se a partir da acusmática, embora não seja uma consequência desta (*Ibid.*, p. 58). Acusmática é uma situação de escuta em que a fonte sonora está retirada, deixando que a escuta efetue-se sem auxílio da visão. Quando a escuta “efetua-se sem o auxílio da visão, o condicionamento musical modifica-se. Surpreendidos muitas vezes, incertos em outras, descobrimos que muito do que acreditávamos estar ouvindo, era apenas visto e explicado pelo contexto” (*Ibid.*, p. 56, tradução nossa) [No original: “Cuando esta [la escucha] se efectúa sin auxilio de la vista, el condicionamento musical se trastorna. Sorprendidos muchas veces, inciertos en otras, descubrimos que mucho de lo que creíamos oír, en realidad sólo era visto y explicado por el contexto”]. Sem a fonte sonora, o que nos resta é o fenômeno sonoro que nos vêm à escuta. Esse fenômeno é o que Schaeffer define como objeto sonoro, que, todavia, não deve ser confundido com qualquer aparato em que esteja gravado, nem com sua instância especificamente física; não é som tudo o que vibra, mas apenas o que se escuta, “Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons. Ouça” (SCHAEFFER, 2011, p. 112). (Pausa). O objeto sonoro é o que se dá à escuta, não a fita ou o arquivo digital. Schaeffer (*Ibid.*, p. 166) explica o objeto sonoro entendendo-o como “um evento acústico completamente autocontido. Um evento único. Nasce, vive e morre”. Nas duas acepções, o som é o objeto sonoro e pode (deve) ser trabalhado e pensado em sua materialidade. É essa dimensão que a música eletroacústica traz ao som: trabalhá-lo, esculpi-lo, martelá-lo e

escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender ‘significados’ (semânticos, gestuais ou musicais) quanto de uma identificação de causas instrumentais” (COSTA, 2016, p. 23). Escuta enquanto abertura ao mundo.

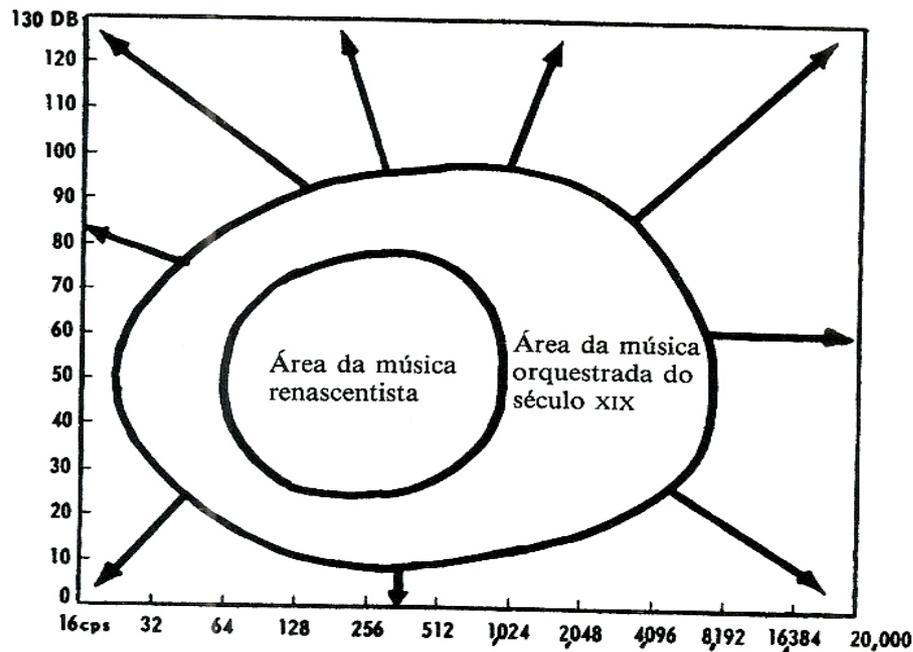


Figura 5: Gráfico das frequências audíveis pelo ouvido humano com destaque para as regiões utilizadas em composição durante a música renascentista e a música orquestrada do século XIX⁷².

Fonte: SCHAFER, 2011, p. 141.

O corpo aberto, isto é, disponível e suscetível (não sujeito) ao toque do outro é o corpo à escuta. Quando Consiglia, através de uma necessidade tanto pedagógica (em relação à formação de jovens professores de artes) quanto artística

desenhá-lo não pelo intermédio de um instrumento ou objeto produtor de som, mas em sua física. Desse modo, as músicas eletroacústica e eletrônica compõem com a onda sonora, diferente da música que se faz com instrumentos clássicos, por exemplo, que se compõe através das possibilidades do instrumento (ainda no âmbito do som), mas não na imanência do som. É uma questão de tecnologia: tanto do maquinário sonoro que temos à disposição atualmente em relação ao maquinário que os músicos possuíam há dois ou três séculos, mas também da maquinação de sons que os agenciamentos sonoros contemporâneos (instrumentos musicais, paisagens sonoras contemporâneas, também músicas e obras sonoras que suscitam objetos sonoros completamente diferentes) produzem e que esticam o campo sonoro da composição e criação em música. A proposta de Schafer (*Ibid.*, p. 139-42) é que o compositor contemporâneo pode se aventurar por tudo aquilo que é audível, e não mais apenas pelos registros de escuta demarcados pela música de orquestra do séc. XIX, por exemplo [Figura 5]. Para além dessa região, há muito o que explorar e muito a fazer com o som, que nunca deixou de ser um objeto “que está dentro e fora [...] [N]ão pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão” (WISNIK, 2004, p. 28)

72 As setas para fora indicam as possibilidades da música contemporânea, especialmente a eletrônica.

(querendo criar arte, embebida pelos ensinamentos de Koellreutter e Conrado em relação ao ato criativo coletivo que abandona as especializações), reúne alunos de diversos cursos do Instituto de Cultura e Artes (ICA) para juntos comporem espaços de criação múltipla, ela está ajudando a abrir esses corpos uns aos outros através da escuta, que aqui já não é mais apenas auditiva. Abri-los à escuta quer dizer abri-los à ressonância das imagens, dos sons e dos toques dos outros corpos, porque a escuta já é tátil e visual e gestual e visceral no reenvio do sentido que abre os corpos e os impede de fecharem-se em um significante, em um território e em uma formação única.

Hubert Godard (ROLNIK, 2006) também propõe uma diferença entre sentido objetivo e sentido subjetivo a partir da fisiologia do olhar. O olhar objetivo, ou cortical, estaria direcionado à dimensão temporal e associativa que percebe o mundo em relação à linguagem, sempre buscando significar. O olhar subjetivo, ou subcortical, por seu turno, instaura-se na dimensão espacial e não destaca o sujeito do objeto, fundindo o indivíduo ao contexto geral, ou, se se preferir, ao coletivo. Deste modo, enquanto o olhar cortical é histórico, o olhar subcortical é “geográfico ou espacial” (*Ibid.*, p. 73).

Alguns pacientes que sofreram acidentes e lesionaram a região do córtex do lobo occipital desenvolveram o que os médicos chamam de “olhar cego”: a percepção visual do espaço através do olhar subcortical, que permaneceu ileso (*Ibid.*). Em outras palavras, embora cegos (impossibilitados de *decodificar* imagens através da aparelhagem ótica), estes pacientes ainda eram capazes de desviar de obstáculos posicionados em seu caminho, como se pudessem reconhecer e perceber a distribuição espacial do ambiente numa contiguidade entre seu corpo e o corpo do espaço (e não apenas dos corpos *no* espaço).

Para Nancy (2000, p. 15), não são os corpos que estão no espaço, mas exatamente o oposto: o espaço está nos corpos. Em vez de cheios ou esvaziados, eles serão, sobretudo, espaçosos. O espaço seria, assim, o desdobramento dos movimentos e dos toques entre os corpos e não o tabuleiro sobre o qual eles são distribuídos e organizados. O mundo é povoado por corpos – todas as multiplicidades –, mas eu seria mais preciso se dissesse: “mundo é coletivo de corpos”, ou ainda, mundo é “tecido pela contiguidade de todos os corpos, entre os

quais o ar, o som, os sensores e aromas, e todas as outras modulações da matéria que tecem incessantemente o tecido cerrado e fino do universo” (NANCY, 2015, p. 45).

Aquilo que vem a nós é este mundo denso e grave, este mundo *mundial* que não se refere nem a outro mundo, nem a um ultra-mundo, um mundo que não é mais “internacional”, mas já outra coisa (sem que seja mundo das aparências, ou das esperanças). Mas é finalmente mundo, isto é, o *lugar próprio* das extensões reais, do espaçamento dos nossos corpos, das partilhas das suas existências e das suas resistências. Lugar próprio, ou ainda, *propriedade do lugar* dada finalmente à extensão dos corpos. Talvez que, até agora, não tenham existido *corpos* ou não lhes tenha consentido a propriedade do lugar (a propriedade de ser, em absoluto, o ter-lugar da existência). (NANCY, 2000, p. 40-1, grifos no original).

Godard (ROLNIK, 2006) lembra-nos que alguns problemas de má postura não se dão por constrições ou deformações corporais, mas devido à percepção que a pessoa tem do espaço ao seu redor, como se o espaço se torcesse a partir desta percepção (*Ibid.*, p. 76) – esse “espaço da percepção” ele chama “espaço imaginário”⁷³ (que nada tem de irreal). Um exemplo: Macabéa, ao adentrar o mundo assustador da cidade grande com “letras demais, tudo mentindo”⁷⁴, sente o peso e a tensão dessa nova vida cair-lhe sobre os ombros e curva-os para compensar o “espaço imaginário” do mundo que lhe embrulha.

O modo como os corpos se desdobram no mundo, portanto, está em relação com o modo pelo qual o mundo (isto é, os outros corpos que fazem mundo) lhes toca – que, de modo rápido, poderia chamar de “percepção”, mas esta relação nem sempre é consciente ou resguarda o cognitivismo que o termo “percepção” carrega consigo. Este contato é dado através da superposição das informações (ou impressões) que cada sentido captura, tanto em sua dinâmica objetiva quanto subjetiva: assim como eu vejo o mundo, deixo-o olhar-me através do “olhar cego”; de modo relativo, ao passo que toco um objeto, ele também me toca; e enquanto escuto o mundo que me rodeia, ele também me escuta. Mas também – e esta é a escuta da qual falo neste texto –, quando escuto o mundo, também já o vejo, e

⁷³ Utilizando o pensamento de Michel Bernard, para quem percepção e imaginário são indissociáveis.

⁷⁴ VELOSO, Caetano. O nome da cidade. Intérprete: Adriana Calcanhotto. *In*: CALCANHOTTO, Adriana. **Olhos de onda**. Rio de Janeiro: Sony Music, 2014. 1 CD. Faixa 1.

apalpo, e saboreio, assim como ouvir o som da sua voz já me abraça não apenas pelos ouvidos, mas também pelo estremecimento da minha pele e da contração de minhas pupilas.

um sentido não pode funcionar sozinho, ele tem que estar apoiado por outro sentido [...] Sabe-se hoje que no recém-nascido, na primeira infância, não há separação entre os modos sensoriais, as informações se transferem automaticamente de um ao outro [...] Ele está mergulhado numa plurissensorialidade fluida. E depois, pouco a pouco, os sentidos vão se separar com a aparição da linguagem. (ROLNIK, 2006, p. 76, grifo meu).

“Para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte” (SCHAFER, 2011, p. 265). Se, para Godard, é a linguagem que efetua cisões entre os diversos modos de sensorialidade; para Schafer, trata-se do primeiro ano escolar. Talvez ambos estejam certos e o modo como concebemos e difundimos o pensamento (especialmente o dito “racional” através da linguagem) nos últimos quatro séculos nos levou a entendimentos e sensações cada vez mais especializadas e fragmentadas. O método do cartesianismo e do determinismo também é “dividir para conquistar”: recortando e esfacelando as “coisas do mundo” em seus átomos – suas partículas fundamentais – seria possível entendê-las e descrever suas leis.

Eis a surpresa que a Física dos últimos dois séculos nos trouxe: até as partículas indivisíveis são divisíveis em partes cada vez menores, em fragmentos imperceptíveis infinitesimais indetectáveis pela maioria dos aparatos. E mesmo estes pequenos grãos teóricos talvez ainda possam ser desenvolvidos até que reste apenas a vibração de uma corda. Possivelmente esta é a verdade fundamental que somos incapazes de provar senão por demonstrações matemáticas (até onde vai a justeza dos números é outra questão): a realidade que experienciamos é a manifestação da vibração de uma corda impossível.

O advento da Teoria da Relatividade e da Teoria Quântica mudaram nossas formas de perceber o cosmos que nos rodeia, deram-nos a curiosidade de duvidar daquilo que nossos órgãos sensoriais captam e conjecturar que podem existir possibilidades de milhares outros universos neste único universo que habitamos, exatamente porque coexistem milhares de apreensões diferentes deste mesmo espaço desdobrando mais espaço a cada vez.

São milhares as percepções, milhares os pontos de vista e também milhares as escutas. Cada objeto sonoro, como pensou Schaeffer, é capaz de dar aos ouvidos infinitos modos de escuta, e cada escuta é uma dis governância das cadeias de significação, um momento de abertura do sentido – sensível, mas também “sensato”, na acepção de Nancy (2014a). Para ele, o *sentido* (enquanto produção de sentido) é indissociável deste caráter sensível da escuta;

em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda a cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta: o que quereria dizer: talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe. (NANCY, 2014a, p. 17, grifo no original).

O sentido, os sentidos, portanto, estão em relação de tensão com a escuta, com a ressonância – a abertura que abre um corpo a outro (*Ibid.*, p. 46-8). Desse modo, enquanto ressoa, o sentido ainda não se fecha numa significância, mas permanece inaugurando-se, aberto no silêncio da escuta (ou ainda, há no silêncio do sentido uma escuta que se faz sub-repticiamente). O fim deste reenvio da ressonância marca o fechamento do sentido em um significado.

Uma imagem com Borges: Se o universo é infinita biblioteca⁷⁵, a significação é o número de referência de um livro *específico*, o endereço que o fixa numa posição em *certa* prateleira. A produção de sentido, no entanto, seria uma direção (mais ou menos na clássica definição dada pela Cinemática⁷⁶), um corredor, uma ala, uma prateleira permeada de variados volumes. Não mais uma posição, ponto, endereço, mas uma disposição, linha, endereçamento, movimento (NANCY, 2000).

Os corpos do mundo estão abertos para que ressoem, espaçosos para reiterar o som que lhes atravessa, pois o som não existe através de corpos maciços: é preciso que haja espaços vazados para que haja som. “O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho” (WISNIK, 2004, p. 19). O corpo, destarte, não é silencioso. É sonoro e sonorizado (NANCY, 2014a, p. 73). É o espaço de

75 Cf. o texto “A biblioteca de Babel”, parte do livro *Ficções* (Companhia das Letras, 2007) do escritor argentino Jorge Luis Borges.

76 Segundo a Cinemática Física, ao contrário do sentido que expressa uma *progressão* do movimento (de baixo para cima, de cima para baixo etc.), a direção descreve a qualidade da trajetória (horizontal, vertical) sem os marcos de origem e fim.

ressonância do sentido que abre o sujeito como lugar sonoro. Mas o sujeito enquanto lugar sonoro, ao abrir-se à escuta, esvazia-se enquanto sujeito (NANCY, 2014a). A escuta torna-o caixa ressonadora, onde a voz – sua ou de outrem – ecoa e reverbera. Ainda que o sentido faça silenciar, ainda que o significado force a não ouvir para entender, é possível escutar a ressonância mesmo no silêncio. John Cage e a câmara anecoica dizem disso⁷⁷.

É esta passagem enquanto escuta que Hubert Godard (ROLNIK, *op. cit.*, p. 73) diz que Lygia Clark⁷⁸ produz no olhar: uma desobjetivação, uma desreificação que não recai em outra subjetivação⁷⁹. O que Lygia faz, segundo ele, é despir o olhar de seus referentes, de sua segurança: “é preciso que, num primeiro tempo, eu abandone essa espécie de segurança do olhar, essa segurança que chamo de ‘o outro’, logo de início: Eu/o Outro. Ir a um terreno desconhecido onde não se sabe mais: fundir-se no coletivo” (*Ibid.*, p. 74). Lugar em que já “Não há sujeito, há apenas *agenciamentos coletivos de enunciação*” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 38, grifo no original). Não se trata mais de buscar a fonte sonora (retirada) ou debruçar-se sobre o efeito que o som me causa. Trata-se de criar e abrir escuta, de “permanecer no fluxo”, usando as palavras de Consiglia.

Uma improvisação livre pode ser entendida, assim, como um *work in progress*, um fluxo que se estende e se dissolve sem finalizar-se, porque a obra conservou-se através da afecção (DELEUZE; GUATTARI, 1992). A não-finalização da obra dá-se no nível de reverberação da obra através dos corpos, mas também, segundo Nancy (2016, p. 94), em seu nível constituinte, pois sua autofinalidade, isto é, a obra “como seu próprio fim” (*Ibidem*), implica que o sentido da obra é sua

77 Conta a quase anedota que John Cage trancou-se numa câmara anecoica – à prova de eco, isto é, onde não há reverberação do som – para experimentar o “silêncio absoluto”. Dentro da câmara, em silêncio profundo, ele ainda pôde ouvir um som agudo e um som grave constantes. Ao sair, descobriu que o som grave era o som de seu sangue correndo por suas veias, e o agudo, a sonoridade de suas sinapses nervosas. (SCHAFER, 2011; WISNIK, 2004).

78 Lygia Clark, artista brasileira, uma das principais expoentes da cena artística brasileira na segunda metade do século XX. Suas composições não se limitavam à pintura e à escultura, mas passeavam também por percursos instalativos e performances (em que buscava não compor no espaço, mas compor o próprio espaço). A partir da década de 1970, começa a pesquisar as relações sinestésicas do corpo com objetos e materiais específicos, aproximando suas criações do que seria uma terapêutica. Lygia, contudo, não produziu nem terapia, nem arte, mas um ponto de contato e partilha entre duas.

79 Subjetivação: processo através do qual os fluxos do desejo são capturados e transpostos em indivíduos “normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão [dissimulados]” (GUATTARI, 2013, p. 22). Através da subjetivação, o desejo pode ser capitalizado e controlado de modo mais efetivo pelos Aparelhos de Estado. Importante salientar que, para Deleuze-Guattari (1996), os processos de subjetivação e significação são concomitantes. Desse modo, significar já é subjetivar, e vice-versa.

própria existência ou autoposição no mundo: a obra de arte existe por si mesma, sem referir-se a um sujeito anterior, nem direcionar-se a outro sujeito posterior para o qual teria sido fabricada (público-alvo), mas sempre pondo-se em relação a essas dimensões para tensioná-las, afetá-las. Desse modo, a obra posta em relação a esses sujeitos que a precederiam ou a sucederiam revela que o que há – se não há constantes de causalidade bem definidas que recontariam sua origem através do processo de criação⁸⁰, tampouco amostragens que desenhariam seus efeitos imediatos sobre os espectadores –, o que há são entrecruzamentos de afecções, impressões que se marcam nos corpos, consciente ou inconscientemente (se for para usarmos esses conceitos), e dos quais derivam os próprios modos de existência que estes corpos desdobram. Neste caso, nem mais adiantaria falar em sujeitos individuados, mas de coletivos e ajuntamentos de elementos heterogêneos (agenciamentos), produzidos por vizinhança e aproximações em lugar de hierarquias e estratificações. Se a obra possuir um fim (uma finalidade e um término), esse seria a interrupção do fluxo que a originou – mas nunca uma interrupção anterior ou posterior à obra (obsolescência programada), mas a interrupção da linha (do afeto) que consistia em força constituinte da obra, que consistia em sua reverberação e ressonância nos corpos.

É por esse motivo que uma obra de arte, também uma performance de improvisação livre, não é uma obra aberta – pelo menos não na acepção que Umberto Eco dá a esse termo. A abertura a que Eco se refere trata de um diferimento ou, mais propriamente, de um espaçamento das dinâmicas de significação em que a obra se permite caber, podendo-lhe atribuir, desse modo, diversos significados possíveis. Contudo, a obra em si mesma, isto é, a obra durante o fluxo que lhe constitui não possui dimensões de significação – ou então as possui, mas atrofiadas. É importante entender que a significação da obra – diferente da produção de sentido da obra – é geralmente anterior ou posterior ao fluxo que a constitui; uma significação (em seu sentido estreitamente linguístico) quase nunca se dá durante o fluxo da afecção exatamente por operar a interrupção do fluxo para que este seja localizado em um significante. Neste sentido, o significado que eu atribuo a uma vivência em improvisação livre não acontece durante a performance,

80 Cf. SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

pois, no *durante*, no instante-já⁸¹, eu estou apenas entregue ao fluxo vivenciando os afectos que me rodeiam. A significação precisa operar a partir de uma reflexão acerca de algo que entendo como exterior (ou exteriorizável) a mim – sempre por fora. Nesse sentido, ao querer significar o fluxo da improvisação livre, cindo-me dele e aplico-lhe alguma paragem para que possa identificá-lo e produzir algum discurso acerca dele. Para que eu entendesse o fluxo, precisei parar de escutá-lo. A abertura que Eco propõe precisaria ser elidida, desse modo, antes ou depois do fluxo de escuta dar-se, mas nunca exatamente sobre o fluxo em si, porque esta abertura é a própria cessão do fluxo.

Isto não implica, entretanto, que não haja pensamento durante uma improvisação livre, e que só se aja por reflexos ou condicionamentos corporais. O pensamento racional exige (quase metodologicamente) que se enseje uma distância entre o sujeito pensante e o objeto de pensamento para que ocorra o processo de reflexão. Reiterando o mesmo exemplo, para que eu reflita sobre uma vivência em uma oficina de improvisação livre, preciso que ou a oficina acabe, ou que eu me retire para que possa proceder esse distanciamento que é, nesse caso, o movimento do pensamento – ainda que, neste exemplo, meu corpo (ou eu mesmo) seja o objeto de pensamento. O pensamento que se articula dentro de uma roda de improvisação não é apenas esse. Aproxima-se do que seria uma “consciência corporal”, quando, por exemplo, num jogo de vôlei, meu corpo atira-se em determinado espaço para rebater uma bola. Não houve cálculo algum, muito menos momento de reflexão. Meu corpo apenas moveu-se através do espaço e, quase milagrosamente, definiu a postura certa para rebater a bola. Talvez o dançarino consiga viver esta sensação com mais intensidade ao entregar-se inteiramente ao movimento já absorvido pelo corpo, quase como se nem precisasse pensar na série de movimentos da coreografia, porque estes já estão desenhados sobre e como seu corpo. O músico, por outro lado, ainda está geralmente atado a uma relação mecânica que se dá com o instrumento musical e que o traz minimamente de volta para o plano racional distanciando-o da instância corporal. O músico, desse modo, é enviado para o plano

81 “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo” (LISPECTOR, 1998, p. 9-10, grifo no original).

simpático e deliberativo do corpo, mesmo que essa dimensão mecânica persista apenas para lhe lembrar o posicionamento correto dos dedos no corpo do instrumento. Parece-me, por outro lado, que o contato cada vez mais frequente e duradouro de um instrumentista com o instrumento diminui a atuação dessa mecânica racional. O corpo do músico, assim como o corpo do bailarino que se conforma momentaneamente à coreografia, conforma-se ao contato do instrumento até o nível em que ele nem mais precise raciocinar coisa alguma em relação à digitação do instrumento – embora siga raciocinando, planejando inevitavelmente algumas intervenções que realiza durante a improvisação livre.

O músico que passou por uma educação formal em música, como eu passei, é acostumado a racionalizar⁸². É acostumado a encapsular os eventos sonoros nas abstrações da teórica musical ocidental (SCHAEFFER, 1988, p. 36)⁸³. É acostumado a ter domínio sobre cada movimento que seu corpo descreve sobre o instrumento; é acostumado, inclusive, a identificar e corrigir os movimentos supérfluos que ralentam sua digitação ou que produzam ruídos inconvenientes – especialmente se participar de uma escola de orquestra, que possui uma quedinha pela homogeneização dos sons dos instrumentistas.

Aprendi clarinete sentado numa cadeira com um professor ao meu lado, indicando-me onde cada parte do meu corpo deveria se posicionar para que eu fizesse o instrumento soar de modo mais límpido e homogêneo. Não era muito divertido, mas eu gostava de estar na banda. Depois, aprendi a gostar do som e do toque do clarinete.

Para soprar um clarinete (e qualquer instrumento de sopro com boquilha e palheta simples), existe um efetivo tutorial: 1) apoiar o peso do instrumento com o polegar direito; 2) distribuir os dedos sobre os orifícios e chaves correspondentes segundo a digitação do instrumento (no caso do clarinete, vedar os orifícios com as

82 Rogério Costa (2016, p. 31) expõe outro possível entendimento de racionalização a partir de Deleuze e François Châtelet. Para ele, o devir descreve-se como um processo de racionalização, “na medida em que racionalização significa ‘instaurar relações humanas numa multiplicidade qualquer’. Esse tipo de racionalização não tem a função de representar, mas sim de atualizar uma potência, instaurando relações humanas numa matéria sonora. A livre improvisação pode, portanto, ser pensada como um processo de racionalização específico que se dá enquanto conversa num determinado plano de consistência”. O sentido que dou aqui ao termo, contudo, é mais casual e rasteiro, referindo-se a processos cognitivos que visam e desejam produzir relações de significação, representação e causalidade entre as coisas do mundo. A racionalização, a partir do lugar que a invoco, quer produzir sentido sensato e estratificações.

83 Reiterando o exemplo de Schaeffer: algumas batidas em um tambor, através da educação abstracionista da música, logo se transformam em colcheias e semicolcheias.

polpas dos dedos e não com as pontas); 3) apoiar a boquilha no lábio inferior levemente retraído sobre a arcada dentária basal; 4) mordê-la levemente com os dentes superiores; 5) certificar-se que os lábios estão aderidos à boquilha para o som não soar soprado devido a vazamento do fluxo de ar pelas laterais da boca; 6) soprar com apoio no diafragma. Invariavelmente nesta ordem.

Logo depois que consegui tirar algum som, já me ensinaram as primeiras posições de notas. Comecei pelo sol-2⁸⁴ em que todos os orifícios estão tampados, mas não é preciso utilizar nenhuma chave (o uso das chaves demanda prática e agilidade nos dedos mindinhos). Tirando dedo por dedo, ajudaram-me a descobrir outras notas até completar uma oitava no sol-3, em que não há nenhum orifício vedado no clarinete. Passei uma ou duas semanas praticando mínimas e semínimas com as oito notas que já sabia, tanto para fortalecer a embocadura, quanto para me acostumar cada vez mais com a disposição de espaços entre os orifícios do instrumento. Eram exercícios lentos e bastante tediosos, mas eu continuava repetindo-os; são importantes para que seu corpo acomode-se àquele outro corpo. Minha professora, pelo menos, costumava passar um exercício novo a cada dois dias.

Aprendi música numa banda de colégio militar. Não estudávamos para ser grandes virtuosos ou instrumentistas de grandes orquestras. Um ou outro guardava esse sonho, mas a maioria encarava a música como *hobby* e a banda como um bom lugar para se passar o tempo. Era perceptível, ainda assim, que gostavam de estar ali compartilhando os ensaios naquela pequena sala apertada e com goteiras, ao lado do campo de futebol do colégio, isolada para não gerar desconforto nas aulas.

O ano possuía três grandes eventos em redor dos quais girava a rotina da banda: a recepção dos novos alunos e a solenidade de graduação dos alunos-destaque no início do ano, o desfile militar do dia 7 de setembro na Beira-Mar⁸⁵ e a solenidade de colação de grau dos alunos do 3º ano do Ensino Médio no final do ano. O repertório dos ensaios variava sazonalmente. De outubro a março, ensaiávamos um repertório com clássicos do cancionero nacional, às vezes, quando a maestrina achava que os instrumentistas já possuíam competência, tentávamos um jazz ou um choro (sem nenhuma improvisação). De abril a setembro,

84 Sol no registro grave do clarinete.

85 Avenida na orla de Fortaleza – CE, onde acontece a parada militar do dia da independência.

ensaiávamos apenas marchas, dobrados e hinos para tocar no 7 de setembro (o ápice anual). Durante esse mesmo período, costumávamos andar ao redor do campo praticando o repertório para aprendermos a tocar em marcha durante o desfile. Eram, em sua maioria, arranjos simples e pouco desafiadores, mas ainda hoje acho alguns muito bonitos.

Como o fluxo de participantes era grande, tanto pelos que desistiam no meio do caminho devido aos estudos, por acharem difícil ou pouco recompensador a curto prazo⁸⁶ aprender a tocar um instrumento musical, mas também pelos alunos que se formavam ou saíam para dedicarem-se ao vestibular, o repertório não tinha como se desenvolver muito. Era necessário que a banda tocasse aquele estilo de música nos eventos que participava, então se os alunos conseguiam tocar em tempo hábil apenas essas peças de nível, quando muito, intermediário, eram essas peças que seriam tocadas na maioria das solenidades.

Em 2009, depois de um ano e meio tocando clarinete, através de um amigo da banda, comecei a participar dos ensaios da banda de música do Instituto Federal do Ceará (IFCE). Era um ambiente bem mais profissional, inclusive com músicos profissionais, mas muito menos familiar e acolhedor. O repertório era bem mais variado e com arranjos mais elaborados e desafiadores – pelo menos para mim, que estava acostumado às peças iniciantes que tocávamos na banda do colégio. Passei mais de um ano lá e não posso dizer que sinto saudades. Fiz, contudo, ótimas amizades e, através do IFCE, conheci o Festival Música na Ibiapaba, que acontecia anualmente na cidade de Viçosa do Ceará, na serra de Ibiapaba⁸⁷. Este festival foi meu primeiro contato efetivo com outras escutas: seja em relação ao som de bandas e grupos musicais tão diferentes que se apresentavam todas as noites no palco montado próximo à Igreja do Céu ou na praça central, aos repertórios ainda mais elaborados e diversos que víamos nas oficinas de instrumento e de prática de conjunto (foi meu primeiro contato com repertório clássico e com tantos outros clarinetistas), mas também em relação às diferentes formações que compartilhávamos pelas ruas e ladeiras da cidade quando cruzávamos e conversávamos não apenas com outros instrumentistas, mas também com

86 Da minha primeira aula de teoria musical à primeira música que toquei (Parabéns pra você), decorreram-se três meses.

87 O festival ainda ocorre anualmente, mas espalhou-se por outras cidades-pólo tanto da serra quanto do interior do estado.

educadores, coralistas, curiosos e moradores da cidade. O *Música na Ibiapaba* também foi meu primeiro encontro (embora indireto) com o trabalho de Consiglia. Ela foi uma das idealizadoras do festival e diretora das primeiras edições. Nas edições que participei (2009 e 2010), ela já não estava mais envolvida com a gestão e produção do festival.

No final de 2010, enquanto terminava o segundo ano do Ensino Médio, saí da banda do IFCE e afastei-me também da banda do colégio. A música, naquele momento, já não me supria e eu decidi me concentrar nos estudos e no vestibular que prestaria no ano seguinte. Ainda queria cursar Música na Universidade Estadual do Ceará (UECE), que possuía um curso mais tradicional do que o recente curso da UFC aberto em 2006.

Por pressão paterna e da direção do colégio acabei indo para a Comunicação. Achei que me daria mais dinheiro sem abdicar de minhas urgências criativas. Alguns semestres depois, estava sem dinheiro e com ainda mais urgência criativa. A Comunicação, contudo, me deu uma formação de base mais crítica e voltada às Ciências Sociais que abriu minha cabeça para muita coisa, mas, principalmente, me deu a liberdade e a insatisfação necessária para buscar outras práticas e outras vivências. Foi por conta da Comunicação que comecei a fazer teatro (que sempre quis fazer, mas as duas tentativas do colégio militar de montar um grupo de teatro fracassaram), que comecei a me aventurar pela dança, que conheci as práticas integrativas em saúde. Foi por causa da Comunicação que cursei algumas disciplinas em outros cursos: uma delas, no curso de Cinema e Audiovisual da UFC. *Trilha Sonora* com as professoras Shirley Martins⁸⁸ e Consiglia Latorre em 2014.

No intervalo de uma aula, Consiglia perguntou-me quem eu era, o que fazia da vida e porque estava fazendo aquele curso (eu, pessoa tímida, falo quase nada e ainda hoje fujo de aulas de apresentação). Respondi-lhe que buscava me reaproximar da música e aquela disciplina servia como oportunidade (se não tinha ânimo para voltar a ensaiar com o clarinete, aquele espaço serviria, na pior possibilidade, para pensar e aprender algo relacionado à música). Disse-lhe que tocava clarinete, mas estava há dois, três anos afastado do instrumento. Ela, então,

88 Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, com pesquisa voltada ao som no audiovisual.

me contou sobre seu grupo de pesquisa, *Sonoridades Múltiplas*, que mesclava música, dança, artes visuais, cinema, teatro e perguntou se eu não gostaria de participar, porque ela precisava e sentia falta de instrumentos de vento no grupo. Na terça-feira da semana seguinte, já levei meu vento comigo.

Ainda em 2014, montamos Delicado Caymmi. No começo de 2015, fizemos uma parceria com o grupo de pesquisa Vocalidades Poéticas do curso de Teatro, também da UFC, coordenado pela profa. Juliana Rangel, e montamos juntos o espetáculo “Iararana”, a partir do poema épico homônimo de Sosígenes Costa, que estreou em novembro de 2015, durante os Encontros Universitários da UFC e a Mostra ICA. No segundo semestre de 2015, durante a greve de servidores e docentes da UFC, Consiglia organizou uma série de oficinas de improvisação livre que, além de servir como espaço de formação para os jovens músicos, também visava movimentar o curso e o prédio durante a paralisação.

Importante marcar uma especificidade da licenciatura em Música da UFC: diferentemente da UECE, não há teste de habilidade específica para o ingresso do aluno. Só é necessário ter a vontade e nota suficiente para ser aprovado. Desse modo, o curso recebe desde pessoas que já passaram por algum nível de educação formal em música (em conservatórios, escolas de música, aulas particulares) àquelas que queriam cursar outra graduação, não tiveram nota suficiente e decidiram tentar algum outro curso que tivessem nota suficiente para não ficarem parados em casa. Parece-me que este segundo caso é mais raro de acontecer e os que acontecem, não demoram muito a deixar o curso, se essa permanecer a vontade.

A oficina começou mais ou menos assim: Consiglia convidou seus alunos de canto, que estavam entre o primeiro e o segundo semestre do curso, além de deixar um aviso em uma parede do ICA. O cartaz falava de uma oficina formativa em improvisação livre que duraria oito encontros. No primeiro encontro, a maioria dos participantes eram os alunos de canto de Consiglia. Vários. Tantos que a roda preencheu a sala de aula apertada. Além deles, estávamos eu, Tuan Fernandes e Pedro Caleb (que já participávamos do *Sonoridades* há, pelo menos, um ano⁸⁹) e um rapaz que cursava Geografia que soube devido ao aviso na parede. A oficina, que se

89 Caleb participava desde as oficinas de 2012, que serviram como *corpus* para a tese de Consiglia (LATORRE, 2014).

ampliou para doze encontros, centrou-se, de modo geral, em alguns exercícios propostos por Chefa Alonso em seu livro “Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre: propuestas y reflexiones” (2014), que buscam desenvolver habilidades expressivas, confiança e convivência de grupo com os participantes. Os exercícios são simples e fáceis de propor, mas necessitam de uma boa variedade de *objetos sonorizáveis* para que os participantes possam experimentar diversas qualidades de sonoridade e de escuta.

Os improvisadores sentarem-se em círculo quase encostados nas paredes da sala que não ocupava um espaço maior do que 4m² – parte dessa área tomada pela mesa do professor e por diversos violões. Ao centro da roda, do “círculo de trabalho” (ALONSO, 2014), instrumentos amontoados e dispersos. Havia bastantes possibilidades: pandeiros, gaitas, claves, violão, cajón, kalimbas, caxixis, clarinetes, baquetas, multi-tom, chocalhos, flautas, ukulele, mini-sanfonas, teclado, cavaquinho, apitos, balafons, xilofones, guizos e quinze improvisadores.

Durante o decorrer dos encontros, ensaiamos propostas que buscavam estimular, de modo geral, a escuta e a expressão de si. Praticamos bastante exercícios com solos improvisados, formação de duos e trios, mas também imitações e ostinatos, além de algumas formações que não o “círculo de trabalho”, quando trabalhamos improvisação com regência.

As propostas com solos e duos apareceram apenas no segundo encontro, pois, no primeiro, focamos em criar um ambiente de escuta receptivo⁹⁰ a partir do exercício dos quatro sons. Cada participante escolhe seu instrumento (ou usa seu próprio corpo) para soar 4 eventos sonoros com dinâmica⁹¹, intensidade, tempo e espaçamento entre sons variáveis, desde que o último som de cada improvisador seja sempre forte e curto para marcar a entrada do próximo, que deve atacar imediatamente seu primeiro som de duração, dinâmica e intensidade variáveis. É importante, durante este exercício, que os participantes estejam atentos aos eventos

90 E, de fato, este primeiro momento funcionou como a recepção dos novos integrantes no círculo de trabalho. Durante o desdobramento dos trabalhos de improvisação livre, é preciso que se tenha calma, passadas leves, para que não assustemos os jovens improvisadores com as múltiplas possibilidades e a imersão que esse espaço (transitório e mutável) pode proporcionar: muita calma e lentidão para não espantar os devires (DELEUZE; PARNET, 1998).

91 Por dinâmica não me refiro apenas ao sentido musical do termo que mescla a intensidade do som com a expressividade anotada para determinado trecho, mas também à dinâmica do movimento do evento sonoro, isto é, à *qualidade de movimento* que ele descreve. Por exemplo, um trinado é uma dinâmica de um evento sonoro, uma célula rítmica curta é outra.

sonoros para que não haja espaços e silêncios entre um improvisador e outro. Como em um jogo de bola em que o objetivo é não deixá-la cair, aqui, de modo similar, não devemos deixar o som estancar, cair.

Duramos três voltas na roda com esse exercício e, depois, pedindo que os improvisadores mudassem de local e de instrumento, demos mais duas⁹². Enquanto nas primeiras voltas, alguns improvisadores não conseguiam distinguir bem os quatro eventos sonoros uns dos outros ao proporem dinâmicas e intensidades semelhantes que, auditivamente, fundiam um evento no outro e confundiam a entrada do próximo improvisador, nas últimas voltas, além dos quatro eventos já estarem bem mais marcados, a precisão da entrada era bem mais constante no circular da roda.

Conforme a prática de improvisação se estende, desse modo, mais o corpo torna-se consciente e sensível. Esse estado de prontidão é importante, em um primeiro momento, para fazer com que a dinâmica da escuta se desencapsule do ouvido e aproxime-se da textura da pele, levando o improvisador à atenção (e à tensão) que, com J.-L. Nancy (2014a), caracteriza o *corpo à escuta*. Essa tensão é tanto uma maquinação dos agenciamentos que se formam no círculo de trabalho como a linha que produz essas máquinas abstratas.

São diversos os agenciamentos que se compõem simultaneamente durante uma improvisação: a relação do corpo do improvisador com o instrumento/objeto que toca é um; também coexiste o agenciamento que se forma quando, por exemplo, formam-se duos, trios, quartetos; mas além desses, o movimento do círculo é outro agenciamento que perpassa todos os participantes, inclusive os que permanecem em silêncio. Nas vivências em improvisação livre, em que geralmente não há marcas de entrada e saída, perceber os momentos em que se deve silenciar é tão importante quanto perceber os momentos em que se deve intervir, assim como fazê-lo. Se todos os improvisadores tocassem o tempo todo, o fluxo, tanto da improvisação quanto da escuta (esses dois fluxos não deixam de ser faces de um mesmo fluxo: a improvisação já é escuta, a escuta é improvisada), não comportaria variação e se desmancharia em inconsistência. De certo modo, a consistência emerge com a filtragem e seleção do material que se deve agenciar em uma obra,

92 Cf. <<https://youtu.be/cSo5AbEMIG0>> para as duas últimas voltas.

como se esta fosse sempre obra de uma curadoria. Por exemplo, um pintor não joga todas as tintas que possui sobre uma tela só. Aqueles que pintam (com) o acaso da tinta sobre a tela, com esse mesmo ato de jogar ou gotejar, como [Jackson] Pollock, não o fazem por impulso ou ansiedade, mas de modo que o uso desse material (o acaso) produza o próprio sentido da obra – se se busca um sentido sensato, podemos dizer que o sentido que a tinta produz sobre a tela de Pollock é um questionamento ao tecnicismo e ao figurativismo na pintura; o sentido sensível, por seu turno, que deve ser levado sempre com mais latência na arte, encontra-se apenas no momento de contato entre o quadro e quem o fita. A escuta na improvisação livre também funciona como uma curadoria entre os momentos em que há urgência de intervir e os momentos em que se deve apenas escutar, sonorizando a paisagem com silêncios e vazios. A consistência, desse modo, produz-se com vazio, porque a sensação, ou “os blocos [de sensação] precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo [...] se conserva no vazio conservando-se a si mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 215).

O pianista Daniel Barenboim (2009) reitera a importância do silêncio para a feitura de uma música ao entendê-la como obra que se insurge contra a morte (materializada pelo silêncio). Nesse sentido, uma obra musical é a dispersão de certo montante de energia para fazer com que o som prevaleça sobre o silêncio. É o próprio Barenboim, no entanto, que admite que som e silêncio desenham um tensionamento que vai de um a outro: em todo som há silêncio e, da mesma forma, como posto por Jean-Luc Nancy (2014a, p. 16; 46-7), em todo silêncio há som e escuta. Som e silêncio, destarte, definem-se e compõem-se juntos, sem antagonismos, mas deslizando-se um no outro, co-pertencendo-se. Comentando o prelúdio de *Tristão e Isolda* do compositor alemão Richard Wagner, Barenboim (*op. cit.*, p. 14-6) escreve que a música não começa com o *lá* no violoncelo, mas com o *silêncio* de onde emerge a primeira nota da partitura – aquele *lá*. O som está definitivamente atado ao silêncio que o enlaça e vice-versa. Se o fim do som é silêncio, seu começo também o será. O compositor, portanto, compõe não apenas o som, mas, além disso, o *espaçamento*, a disposição que se dá *entre* os sons.

José Miguel Wisnik (2004) lembra-nos que, no ouvido, o som já é a atadura de um sinal positivo com um sinal negativo⁹³ produzindo uma oscilação, isto é, uma série de fluxos e contrafluxos que nos fazem ouvir (e sentir) através da vibração. “O próprio corpo singular de cada som se faz, portanto, de uma multiplicidade de períodos conjugados” (*Ibid.*, p. 25), como uma deposição de diversas camadas sonoras. Contudo, uma onda sonora nunca vem solitária, mas sempre ressoando (ainda que imperceptíveis aos nossos ouvidos) outras ondas com frequências maiores: a sobreposição dessas diversas ondas ressoando juntas chamamos *timbre*, a coloração do som e seu corpo. O timbre é a agitação de um som, sua capacidade de “vibrar dentro de si” (*Ibid.*, p. 24). Boa parte dos sons que nos rodeiam na paisagem sonora contemporânea ressoa em si mesmo uma série harmônica: série de ondas derivadas dos múltiplos de uma frequência fundamental⁹⁴ (que escutamos como altura) que se superpõem a esse som fundamental. A sobreposição dessas múltiplas ondas forma o objeto sonoro que escutamos. Uma das intenções da música eletrônica, inclusive, foi decompor esse agenciamento ondulatório até isolar a onda sinusoidal – uma onda única e simples. Um som desse tipo, *uniondular*, “só se produz em sintetizador” (WISNIK, 2004, p. 23). O mundo sonoro que nos rodeia, portanto, é complexo e heterogêneo, constituído não por diversas ondas concorrentes, mas por múltiplos e intrincados feixes sonoros que se atravessam, somam-se, interferem-se, anulam-se. O som que chega aos nossos ouvidos é um

93 No tímpano, sinal positivo corresponde a momentos de estimulação, enquanto sinal negativo a momentos sem estímulo. O tímpano ressoa a distribuição desses sinais por intermédio dos três ossículos auriculares (martelo, estribo, bigorna) que, amplificando-a, conduzem-na como vibrações à cóclea através da janela oval. As vibrações transmitem-se ao líquido coclear que estimula uma série de células ciliadas fonoreceptoras. A vibração de seus cílios sobre uma membrana (tectórica) produz os impulsos nervosos que são conduzidos ao tronco encefálico pelo nervo auditivo.

94 A série harmônica explica as razões entre frequências encontradas por Pitágoras e utilizadas como base para os primeiros modos de temperagem. Conta a anedota que Pitágoras passava por uma oficina enquanto homens martelavam placas de ferro (ISACOFF, 2009). A ressonância dos golpes dos martelos nas placas encantou-o, fazendo-o perceber que diferentes tamanhos de martelos produziam sons diferentes. Chegando em casa, ele repetiu a experiência – não com martelos, mas com cordas (não se sabe o motivo dessa correspondência estranha entre materiais). Ele percebeu que, se uma corda inteira vibra em uma frequência x , ao dividirmos seu comprimento pela metade, sua frequência duplicar-se-á (é essa relação que chamamos de oitava na música ocidental). Contudo, se em vez de dividirmos pela metade, dividirmos em três partes, o terço da corda passará a vibrar em uma frequência que corresponde a $1,5x$ da frequência de sua metade ($2x$) (razão de 3:2, que corresponde à quinta na música ocidental). Pitágoras, contudo, percebeu que essas relações entre diferentes comprimentos e frequências não ocorriam apenas quando dividíamos deliberadamente a corda. Quando ela inteira soava, não vibrava apenas em sua total extensão, mas também, interdependentemente, em suas metades (fazendo ouvir o som com dobro da frequência do som fundamental), assim como seus terços (soando um som com frequência 1,5 maior que o som da metade da corda), e assim sucessivamente se dividíssemos a corda em quatro, cinco, seis partes. A sobreposição dessas múltiplas ondas forma o objeto sonoro que escutamos.

agenciamento, uma heterogeneidade de ondas compondo um corpo sonoro singular. O som que denominamos musical, provavelmente proveniente de notas musicais, busca desenhar uma homogeneidade a partir de uma periodicidade regular estruturada por uma fundamental precisa (SCHAFER, 2011, p. 214), enquanto aquilo que chamamos “ruído” tende a ser som “mais complexo, consistindo de muitas fundamentais, cada uma com sua própria superestrutura harmônica, e estas soam em desarmoniosa concorrência umas com as outras” (*Ibidem*). Os sons musicais, contudo, resvalam em uma heterogeneidade ainda constituindo-se como “oscilações, vibrações ou balanços, isto é, movimentos de corpos sonoros para cima e para baixo ou para a frente e para trás” (*Ibidem*). O som musical acaricia-se, reveste-se de textura, vida e pulsação. Se um clarinete, um piano, um flautim atacarem, cada um a seu tempo, a mesma nota, ainda assim terei três objetos sonoros completamente diferentes. O timbre – isto é, os diferentes modos de ressonância dos acoplamentos das ondas sonoras em um feixe sonoro⁹⁵ – é a matéria do som, o modo como se escuta, a ressonância do sonoro e, em última instância, sua singularidade, mas é ele também que libera o som da instância auditiva, fazendo surgir a “cor” e o “sabor” do som (NANCY, 2014a).

O timbre pode ser figurado como a ressonância de uma pele esticada [...], e como a expansão desta ressonância na coluna oca de um tambor. Não é, por sua vez, o espaço do corpo à escuta uma tal coluna oca sobre a qual está esticada uma pele, mas da qual a abertura de uma boca pode também retomar e relançar a ressonância? Golpe do fora, clamor do dentro, este corpo sonoro, sonorizado, põe-se à escuta simultânea de um “si” e de um “mundo” que estão um para o outro em ressonância. (NANCY, 2014a, p. 73-4).

O timbre não se dobra à medida, nem à escrita; ele acontece com o som. Não pode ser dobrado, multiplicado, repartido, fragmentado, capturado, apenas diferido de si. Nesse sentido, um objeto sonoro é seu timbre – o modo como se dá à escuta. Se eu edito uma gravação sonora aumentando sua velocidade e fazendo-a soar mais aguda (devido ao aumento da frequência das ondas), não estou modificando um objeto sonoro. Estou produzindo outro (SCHAEFFER, 1988, p. 58). A partir

95 O matemático suíço Daniel Bernoulli propôs, já no século XVIII, que o timbre específico de cada instrumento é determinado pelo conjunto de sobretons (ressonâncias da série harmônica fundamental) que, através da ressonância no corpo do instrumento, são realçados em relação àqueles que são suprimidos (ISACOFF, 2009, p. 404-5).

dessa edição, contudo, não tenho como saber que objeto sonoro, que timbre acontecerá. Ele vem apenas com e na escuta. O timbre é, assim, a marca sempre diferida da singularidade de um evento sonoro qualquer, mas também um advento da escuta – sua abertura, sua torção para captar cada vez mais.

A partir da acusmática, um som não é mais o som de violino ou de um clarinete, pois ele não se define ou se reconhece por sua fonte sonora (agora, retirada). A singularidade de um som é seu feixe emaranhado de ondas, seu corpo propriamente sonoro. A singularidade, como conceito de Deleuze-Guattari (1996), desfaz os rostos aos quais os objetos sonoros estão esculpidos, fazendo sair, portanto, do sistema muro branco-buraco negro que define os processos de rostificação (isto é, processos conjuntos e concomitantes de identificação, subjetivação e significação) aos quais os corpos (inclusive sonoros) são submetidos (*Ibid.*). Embora a imagem do buraco negro sirva a eles para construir o conceito de subjetivação, penso que, enquanto conceito da Física, o buraco negro pode nos ajudar a entender o que esses autores chamam de singularidade.

Fisicamente, a singularidade é caracterizada como um corpo de densidade matematicamente infinita, isto é, um corpo que concentra um grande amontoado de matéria em um espaço minúsculo gerando um gigantesco campo gravitacional. Devido a esta característica, as leis da física que operacionalizam o cosmos, aparentemente deixam de ser válidas nesses espaços, tornando-os indescritíveis e irreconhecíveis por comportarem qualquer variabilidade de realidade que seja provável (uma definição possível para o “real” [GIL, 2001]). As singularidades disponíveis no cosmos para observação estão eclipsadas em buracos negros. O máximo a que se chegou foi o “horizonte de eventos” – a fronteira ainda-observável, a película que, acredita-se, isola a singularidade do resto do cosmos definindo seus contornos.

A presença de uma singularidade causa efeitos extremos: o tecido do espaço-tempo é largamente curvado – como se sobre uma grande malha elástica e esticada, você deixasse cair uma esfera de ferro bastante pesada –, levando que a sensação de tempo pareça parar conforme um corpo se aproxima da singularidade. Isso ocorre devido à velocidade com que os corpos percorrem o espaço-tempo (GREENE, 2005). Segundo a relatividade especial de Einstein, todos os corpos

movem-se no espaço-tempo com uma velocidade combinada igual à velocidade da luz (300.000 km/s). A velocidade combinada é o somatório das velocidades em que um corpo move-se nas três dimensões espaciais com a velocidade em que o corpo se move na única dimensão temporal do universo perceptível que habitamos. Por exemplo,

Quando se dá a partida no carro estacionado, [...] o que na verdade acontece é que uma parte do seu movimento à velocidade da luz é transformada de movimento através do tempo em movimento através do espaço, mantendo-se constante a sua velocidade combinada total. Esse desvio significa que, inevitavelmente, o movimento do carro através do tempo sofre desaceleração. (GREENE, 2005, p. 69).

Por isso que, quanto maior a velocidade de um corpo através do espaço, mais devagar o tempo parecerá passar para este corpo, justamente porque seu movimento através do tempo sofre desaceleração para compensar o aumento em sua velocidade através do espaço. Um corpo sem massa, como os fótons (partículas de luz), realizam a conversão total de deslocamento no tempo em deslocamento no espaço. Desse modo, pode-se dizer que, para essas partículas, o tempo está parado, ou que não faz sentido falar em tempo. Contudo, um corpo com massa em deslocamento no espaço sempre sofre desaceleração devido à sua massa, deixando que alguma parcela da velocidade combinada subsista como deslocamento através do tempo (GREENE, 2005, p. 69-70). Por um exercício imaginativo, um astronauta que flutuasse em direção a um buraco negro chegaria em um ponto em que a velocidade que este o atrai seria tão alta, que o tempo pareceria quase parar, como se ele estivesse aproximando-se eternamente do buraco negro, mas sem nunca imergir necessariamente. Se ele estivesse com uma fileira de objetos a sua frente, veria esses objetos lentamente aproximarem-se do buraco e, em dado momento, se olhasse para trás, veria a si mesmo, como se não tivesse saído do lugar, exatamente como se o tempo tivesse parado.

Se pudéssemos viajar à velocidade dos fótons, talvez veríamos tudo o que acontece antes e tudo o que acontece depois do momento presente. Mas não faria sentido falar em tempo presente, passado ou futuro, porque tudo aconteceria agora, ou ainda, nada aconteceria agora. Trata-se do devir infinito (do devir-infinito) e de uma desterritorialização absoluta, uma linha de morte, mas também da efetuação de

um corpo-sem-órgãos e da “Eternidade: pois tudo o que é nunca começou” (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Cada encontro de improvisação livre parece produzir seu próprio deslocamento de tempo, que usualmente soa descolado e diferente do tempo cronológico. Em relação ao relógio, algumas improvisações parecem mais curtas do que os minutos informam, outras, estendem-se pela eternidade, mas passaram-se apenas em poucos minutos. Ao contrário da teoria da relatividade que estipula que quanto maior a velocidade de um corpo (para fins de aproximação, vamos considerar esta “velocidade” como sinônimo de “intensidade”), mais lento o tempo passará para ele, na improvisação livre, parece-me (através das minhas vivências em improvisação) que quanto maior a intensidade da escuta e a afecção conjunta dos corpos dos improvisadores, quão mais imersos eles estiverem no instante-já, mais rápido o tempo cronológico parecerá passar. Em outros termos, não é raro passarmos trinta, quarenta minutos improvisando, mas quando nos perguntam quanto tempo se passou, parece-nos que foram apenas vinte minutos. A vivência da improvisação livre é capaz de modificar nossas percepções do espaço-tempo – algo que poderíamos aproximar à singularidade da Física, se a entendermos também como a produção (ou, pelo menos, a possibilidade) de outros espaços-tempos, de outras *configurações* do espaço e do tempo. O tempo, enquanto se improvisa, parece se contrair e se intensificar. Consiglia chama esse fenômeno de “fruição”, outros chamariam “tempo kairológico”, ainda outros chamariam “duração”.

A fruição é a sensação de estiramento do tempo, como se mais tempo pudesse caber dentro de um mesmo envelope de tempo, em que antes caberia apenas uma pequena porção. Funciona como o vislumbre da *eternização* do tempo.

Hans Ulrich Gumbrecht (2010), com Heidegger, chama de epifania o estado que a arte é capaz de provocar em quem a toca ao deslocar as cadeias de sentido, abrindo-as à ressonância. Epifania seria o momento em que, durante uma experiência artística, há tensão entre o sentido (que se espera da obra) e a presença (o modo como a obra lhe toca), produzindo um transe entre essas duas instâncias, deslocando a relação *atual* do corpo com o espaço-tempo; “os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram de súbito em contato, senão em contágio” (GIL, 2001, p. 192). Esta tensão e este transe fazem emergir um

mundo, isto é, produzem outros modos de existência a partir da sensação de “*estar em sintonia com as coisas do mundo*” (GUMBRECHT, 2010, p. 147, grifo no original), que, para Gumbrecht, define a presença. As “coisas do mundo” são definidas como os corpos desvinculados da relação sujeito-objeto que lhes exige serem concebidos como objetos portadores de um sentido já atribuído, para que sejam enquadrados e qualificados através desse sentido pressuposto. Para identificar esses corpos, segundo Gumbrecht, produz-se a necessidade de interpretação, que tenciona escavar uma verdade já dada nos corpos. Às coisas do mundo, portanto, em vez de serem pensadas a partir das cadeias de sentido nas quais foram circunscritas, o autor propõe abordá-las por seus “efeitos de presença”, justamente porque abordá-las sob uma “presença plena” demandaria que não houvesse nenhuma dimensão de significação ou mesmo de produção de sentido em operação.

numa cultura que é predominantemente uma cultura do sentido, só podemos encontrar esses efeitos. Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como “efeitos de presença” porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. É muito difícil – talvez impossível – *não* “ler”, não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do Sol da Califórnia. (*Ibid.*, p. 137, grifo no original).

Esses “efeitos de presença” geram momentos de intensidade (acontecimentos⁹⁶) que nos deslocam do cotidiano ao estremecerem as cadeias de sentido. Construindo uma aproximação com Deleuze-Guattari, poderia dizer que esses “efeitos de presença” operam mais ou menos como as Máquinas de Guerra ao reverterem a atualidade dos estados de coisas em virtualidades e partículas a-significantes. A virtualização completa de um agenciamento produziria um corpo-sem-órgãos e, conseqüentemente, a rápida dissolução (produção de inconsistência) desse agenciamento em retorno ao caos, se não for capturado novamente por uma linha significativa. Desse modo, uma presença nunca chega a se instaurar sem estar

96 “O acontecimento não é de maneira nenhuma o estado das coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá consistência. É o virtual que se distingue do atual, mas um virtual que não é mais caótico, tornado consistente ou real sobre o plano de imanência que o arranca do caos. Real sem ser atual, ideal sem ser abstrato.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 202).

encoberta ou permeada por uma ausência – que se configura, aqui, como linha territorializante – que impede que o agenciamento se caotize completamente. Esta ausência seria a disseminação de cadeias de sentido, que produzem o distanciamento entre as “coisas do mundo” recobrando-as de sentido⁹⁷, mantendo suas identidades, mas também os vazios que permanecem o agenciamento de pé, consistente.

Um agenciamento, nesse sentido, é sempre territorial ou remetido a um território. Um território é um acoplamento semiótico (produções de consistências enquanto produções de sentidos) que define fluxos de expressão e formas de conteúdo, um “jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 238). Não é apenas o fechamento e a demarcação de um espaço, mas também a produção de um corpo que entra em devir com o agenciamento territorial, fazendo as forças virtuais do caos territorializarem-se em fluxos expressivos, feixes de sensação que abarrotam-no com matérias de expressão (DELEUZE; GUATTARI, 1997). O território, enquanto agenciamento, e, nesse caso, desterritorialização e subsequente reterritorialização das forças caóticas, opera um duplo efeito no plano de imanência: produz novos agrupamentos de forças (agenciamentos) e reorganiza as funções modulando as relações entre agenciamentos. Peguemos o exemplo da produção de uma escala musical. Forças caóticas são selecionadas, dispostas e reagrupadas em fluxos ou matérias expressivas sonoras, produzindo um plano musical. Uma Máquina (Abstrata), que chamaremos Musical, atrelada a um Aparelho de Estado, que podemos entender como a cultura de um povo⁹⁸ – como nas músicas étnicas –, ou, no caso do mundo globalizado, como a Música de concerto, ou mesmo a Música tradicional europeia⁹⁹, que teve sua escala musical exportada e incutida na escuta de

97 A acepção que Gumbrecht (2010) dá ao conceito “sentido”, nesse caso, aproxima-se mais do que viemos chamando até aqui de significado. O sentido, para ele, é o termo que interpola o contato entre os corpos, evitando que se toquem mutuamente e que produzam momentos de intensidade. Um adendo: os corpos aos quais me refiro aqui não são apenas aos corpos biológicos ou físicos, mas também aos corpos de sensações, de ideias, de letras e de conceitos com os quais entramos em contato cotidianamente.

98 Para uma discussão acerca da cultura e suas relações com processos de subjetivação, cf. GUATTARI, 2013.

99 Refiro-me a um caráter institucionalizado da Música Europeia entre os séculos XVIII e XIX que encontra sua maior expressão na orquestra – que toma a forma que conhecemos hoje nessa mesma época, a partir do período clássico – e que ressoa até hoje nos meios instrumentais mais clássicos e tradicionais; o espaço mais estável para um clarinetista ainda é a banda de música (que possui maior presença nas cidades interioranas e nas instituições militares) e a orquestra. A Música orquestral, nesse período, passa a ser questão política e diplomática, envolvendo desde a construção de instrumentos, à formação dos músicos. Já no século XVI, na Inglaterra, o divórcio entre Henrique VIII e Catarina de Aragão e a consequente fundação da Igreja

todo o ocidente, filtra os fluxos e os estratifica em sons musicais e sons não-musicais (reorganização das funções). Eliminando o estrato não-musical¹⁰⁰, ela pode estriar o estrato musical em notas, que funcionam como pontos de referência paradigmáticos a partir dos quais é possível compor uma obra musical. A partir da linha de estratificação, a Máquina Musical é convertida em Máquina Musical Escalar perfazendo fluxos cíclicos no plano musical, um ritornelo: a territorialização que reitera constantemente suas codificações.

O ritornelo é, desse modo, “*todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 132, grifo no original) e também a operação territorializadora que reagrupa os agenciamentos no plano a partir de suas funcionalidades. Nesse sentido, o ritornelo opera uma espécie de programação no plano, efetuando mudanças de dimensão nos agenciamentos, que Deleuze-Guattari (*Ibid.*, p. 118) chamaram ora infra-agenciamentos (modificações dos componentes direcionais: o modo como o agenciamento se põe em relação no plano), ora inter-agenciamentos (modificações dos componentes expressivos, produzindo devires e desterritorializações), mostrando que cada agenciamento territorial, cada linha territorializante já contém as forças que lhe conectam com outros elementos agenciados do plano (por isso que o plano de imanência é relacional e construtivista [DELEUZE; GUATTARI, 1992]). Em vez de esmaltar um agenciamento, o ritornelo dá-lhe poros ao dispô-lo em relação com a virtualidade do plano, por isso que é possível dizer que “Mesmo num

Anglicana repercutiu no mercado de órgãos, vistos como instrumentos que representavam a Igreja Romana (é possível encontrar documentos até meados do século XVII que incentivam a destruição de órgãos) (ISACOFF, 2009, p. 255-6). Um gatilho para o desenvolvimento da formação conservatorial parisiense que vivenciamos até hoje nas escolas de Música é uma disputa com Viena e Munique para garantir-se como o principal centro cultural europeu, atraindo o maior fluxo de aristocratas, com seus gastos e caravanas. Na época, o grande lazer da classe abastada era assistir óperas, concertos e sinfonias. Como a França não tinha ainda uma forte cultura de formação musical para instrumentistas, precisava reverter rapidamente esse quadro para não perder o fluxo de capital (que implicava, entre outros fatores, falência da economia local). Uma educação de cadeira, particular e diretiva foi a forma mais eficiente que encontraram para desenvolver as habilidades expressivas e de digitação dos jovens músicos no menor tempo possível.

100 Não ocorre qualquer eliminação desse estrato do plano musical. Se assim o fosse, a música de concerto até hoje limitar-se-ia às notas e suas progressões melódicas e harmônicas. Há, no entanto, um silenciamento dessas sonoridades, que são identificadas (aqui, já entra em funcionamento a Máquina Abstrata de Rostidade) e definidas como impróprias para o uso. Essa estratificação pode ser tão profunda ao ponto de fazer pensar que esses sons realmente não servem para fazer música, sendo esta o registro apenas dos sons escrevíveis em um pentagrama dentro de uma estrutura rítmica pré-definida. Os sons e os ritmos deixam a concretude dos corpos para habitarem a abstração das folhas pautadas e dos números de compassos – essas abstrações, contudo, não cessam de produzir corpos específicos que reproduzem a escuta a partir da qual foram forjados.

agenciamento territorial, é talvez o componente o mais desterritorializado, o vetor desterritorializante, como o ritornelo, que garante a consistência do território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 138). Desse modo, o ritornelo não produz recodificações do território, mas sua transdução ao fazê-lo passar de um meio¹⁰¹ a outro. A questão da consistência é, portanto, uma questão propriamente territorial, dos modos pelos quais mantêm-se os diversos componentes de um agenciamento juntos, mas também dos modos pelos quais é possível fazer com que um agenciamento passe a outros, desterritorializando elementos do plano. Sem os movimentos e fluxos de passagem, a consistência impermeabiliza-se em fixidez e as forças virtuais já não conseguem penetrá-la. Se permanente, esse enrijecimento do agenciamento configura-se como um fluxo plenamente capturado pela significação/subjetivação da máquina capitalística. Inerte, o corpo resiste (nada mais agenciaria) como um rosto fantasma de uma engrenagem funcional à espera do próximo ciclo de trabalho.

O território marca-se através dos corpos, isto é, ele efetua-se enquanto um modo de distribuição dos componentes virtuais do agenciamento (as forças) produzindo espaço (efetuando-se em um corpo): não apenas em relação aos modos de habitá-lo, mas principalmente aos modos de ocupá-lo, isto é, torná-lo “espaço de existência” através do qual se distribui seu corpo, suas memórias, canções, aromas, bugigangas, bregueços, regalos – a pele estendida até onde o afeto alcança. Fazer um território é trabalho de bruxa. Fazer um território já é a emergência da arte, a “emergência de qualidades sensíveis puras, *sensibilia* que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237). A arte nasce com a técnica, com o artifício, mas para mostrar que uma pretensa finalidade – mais precisamente: um sentido enquanto finalidade – não cessa, não finda senão na multiplicidade de meios¹⁰². Se a técnica (enquanto tecnologia) existia como

101 Um meio seria “um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente [...] Cada meio é codificado, *definindo-se um código pela repetição periódica*; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução [...] a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118-9, grifo nosso).

102 “O que se constrói segundo uma lógica de fins e de modos se desconstrói diante do contato da extrema margem em que os fins se revelam sem fins, e os meios, por sua vez, revelam-se fins temporários, de onde novas possibilidades de construção são geradas. O automóvel deu origem à estrada, que gerou novas formas

suplemento da natureza para prover-nos daquilo que nos faltava, sua proliferação mostra apenas que qualquer natureza possível seria “desprovida de fim” (NANCY, 2014b, p. 33). A tecnologia, o artifício, a arte efetuam-se, portanto, numa passagem, um passe, um passo que territorializa o espaço que pisa, fazendo com que uma máquina, antes de técnica, seja social, “tomando homens e mulheres em suas engrenagens, ou, antes, tendo homens e mulheres dentre suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 147). Como os nômades do deserto, por exemplo, que mapeiam as dunas e as planícies arenosas, convertendo o espaço escorregadiço das areias em sua casa, produzindo *ritornelos* que acompanham e fazem contraponto aos movimentos caóticos do vento e da areia – no território dos nômades, esses movimentos recebem sentido, e são lidos como tatuagens sobre a pele arenosa do gigante granular que habitam.

Um corpo está constantemente produzindo seus ritornelos (territórios e linhas territorializantes): acomodando-se, envergando-se, datando-se.

Cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes [...] Tudo isto forma não só a percepção da *realidade*, mas a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e de presença. Todos os corpos são constituídos por inumeráveis estratos de tempo. Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inactuais. (GIL, 2001, p. 193, grifo no original).

Mas a contemporaneidade dos corpos, isto é, sua presença no mundo, dá-se justamente através da copresença de todas essas marcas extemporâneas que constituem a textura de sua pele. É por ritornelo que os acontecimentos inscrevem-se nos corpos marcando-os ampla e concomitantemente com seus fluxos expressivos e seus fluxos funcionais. A formação educacional de um músico está presente em sua pele, articulações, músculos através de um complexo jogo de automatismos e conformações corporais que configuram-no no território a que essa formação idiomática responde. Qualquer fluxo, acontecimento, vivência deposita-se

e novas regras de deslocamento. O automóvel também defronta a cidade com a obrigação de reinventar ao mesmo tempo seus meios de transporte (trem etc.), e, de certo modo, suas próprias finalidades de ‘cidade’” (NANCY, 2014b, p. 32-3).

sobre a pele inscrevendo nela a marca de seu relevo. Devido à maior exposição a fluxos específicos, alguns acabam ficando-se como sulcos, assim como nos sulcos cerebrais.

Nos primeiros contatos de jovens improvisadores com exercícios de solo em improvisação livre – especialmente se já tiverem passado por algum modo de educação musical –, é comum que deixem entrever as marcas de sua formação, a história e as territorializações marcadas sobre seu corpo, porque “Os idiomas estão ‘nos dedos’, nos aprendizados dos instrumentos” (COSTA, 2016, p. 117-8). Nesse espaço de esparsos e raros referentes, muitas vezes, a biografia musical do improvisador é o único referente ao qual ele pode se segurar. Essas biografias são produzidas a partir da deposição contínua de estratos sobre o corpo: modos de configurações corporais, combinações de segmentos do corpo (gestos, sequência de gestos), regimes de utilização e investimento do corpo. A docilização do corpo¹⁰³ a partir de processos disciplinares é um dos modos mais eficientes para produzir não apenas essas estratificações, mas toda uma economia político de usos do corpo. Desse modo, através do ensino disciplinar, que visa a forja de corpos eficientes, dóceis e úteis para a realização de determinada atividade, os corpos são conformados a determinadas posturas, composições, gesticulações (FOUCAULT, 2013). No campo da música, quando a educação investe-se dos ideais do ensino conservatorial (afinação das notas, homogeneização dos timbres, presteza na digitação), a escuta também se compromete com um modo particular de conceber música. Torna-se uma escuta racional, matemática e metafísica; os sons deixam de estar no mundo e passam a ser figurações em uma folha pautada com tempo, altura e expressão definidos.

Para otimizar a conformação entre os corpos do instrumento e do instrumentista, a nota musical possui função exemplar. Após aprender a produzir som com o instrumento, o aluno já é inserido no universo da notas: cada uma delas correspondendo a uma disposição corporal específica com o instrumento, desenhando um mapeamento duplo, que captura ambos os corpos. Por esta

103 Produção de corpos obedientes e submissos. “O momento histórico das disciplinas [que surgem, enquanto modos de dominação dos corpos, entre os fins do século XVII e o começo do seguinte] é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil” (FOUCAULT, 2013, p. 133).

operação, o corpo do instrumento é esquadrihado sob as linhas paralelas do pentagrama e cada posição (um conjunto de pontos de pressão no corpo do instrumento) é atribuída a uma nota – em vários casos, como os instrumentos de sopro e de cordas, em geral, a uma mesma nota podem corresponder mais de uma posição. Por outro lado, as posições não esquematizadas, que soam entre semitons, são também tomadas sempre em relação às notas do sistema tonal: mesmo que ela não soe como nota, ela torna-se um “fá mais ou menos desafinado”. A multiplicidade dos sons de um instrumento musical melódico é convertida em variáveis de notas musicais.

Ao corpo do instrumentista, por seu turno, é atribuída uma disposição corporal específica cuja promessa é dar-lhe um som límpido e homogêneo no instrumento, mas também uma digitação eficiente, relativa à velocidade e aos saltos demandados para aquele instrumento. Assim como o corpo do instrumento é esfacelado em quantas partes forem necessárias, o corpo do instrumentista também o é, segundo um processo denominado *codificação instrumental do corpo*: um gesto global (tocar a nota sol-2 no clarinete, por exemplo) é codificado segundo sua decomposição e organização em dois eixos, ou duas séries: 1) série dos procedimentos realizados pelo corpo humano; 2) série dos elementos ou partes do objeto manipulado (já organizados no mapa de digitação do instrumento) (FOUCAULT, 2013, p. 147-8). Deste modo, cada gesto estará sempre cruzado a um pedaço específico do objeto/instrumento. Os eixos são, então, correlacionados e organizados numa série de gestos simples *formalizados* sob uma ordem canônica, produzindo uma *manobra*.

Sobre toda a superfície de contato entre o corpo e o objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina. Estamos inteiramente longe daquelas formas de sujeição que só pediam ao corpo sinais ou produtos, formas de expressão ou o resultado de um trabalho. A regulamentação imposta pelo poder é ao mesmo tempo a lei de construção da operação (*Ibid.*, p. 148).

Para tocar a nota sol-2 no clarinete (assim como qualquer nota em qualquer instrumento de sopro), duas séries são contrapostas: 1) a série da embocadura¹⁰⁴; 2)

104 Ver a série da embocadura para clarinete, na pág. 66-7.

a série da digitação, que marca as relações que os dedos das mãos devem produzir com o corpo do instrumento.

Uma manobra organiza o corpo segundo o controle tanto do espaço (as correlações entre o gesto do corpo humano e as partes do objeto a serem manipuladas estão claramente estabelecidas) quanto do tempo (estes gestos são distribuídos segundo uma ordem exata que não deve ser modificada para não comprometer a produção). Deste modo, a manobra (enquanto estratégia do poder disciplinar) capitaliza o espaço e o tempo para intensificar a produção e o rendimento (FOUCAULT, 2013).

É neste sentido que os eixos foram sintetizados: elimina-se qualquer resquício de movimento que seja desnecessário, ou mesmo excedente para a realização daquela tarefa específica. Se a tarefa do músico é destilar do instrumento musical a sonoridade límpida e homogênea, não há motivos para que ele desperdice potência (isto é, força de trabalho) com outros fragmentos de seu corpo não relacionados diretamente a esta função. O ensino disciplinar de música, desse modo, despotencializa os fluxos expressivos do corpo inteiro para fazer com que as mãos e a embocadura (às vezes, os pés também, no caso de bateristas) desenvolvam-se e estratifiquem-se do corpo. Os corpos são inseridos em rostos que delimitam economias particulares (o corpo e a técnica do pandeirista, o corpo e a técnica do saxofonista, o corpo e a técnica do pianista). Uma rostrificação

Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas polívocas ou multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49).

Com o corpo silenciado (ou, para ser mais preciso: sintetizado à boca e às mãos), o músico torna-se um corpo-instrumento, uma ferramenta da máquina capitalística – amortecido, utilitário e consumido pelo trabalho. Está pronto para realizar sua função (sonorizar partituras), mas já não consegue entender o que está fazendo. Faz porque sabe que aquilo precisa ser feito. Faz porque é aquilo que lhe permite manter-se vivo dentro da roda.

Os corpos, contudo, resistem. Quando capturado, ele somatiza (que quer dizer, o corpo tornando-se cada vez mais corpo, produzindo corpos). Há sempre alguma dimensão que escapa à captura e se revela corporalmente, seja através de um tic, um toc, erupções, inflamações: atentando-se para fora do enlace.

Os corpos dos instrumentos foram estruturados em formas e sob fórmulas por vezes bastante estritas que esquadriharam todo seu corpo para definir o ponto exato que curvar e perfurar. Mesmo sob estas fórmulas, no entanto, o plano musical impõe sua errância: cada instrumento é *singular*, uma criatura¹⁰⁵; mesmo aquele construído e formatado por um programa de computador numa indústria com critérios e controle de qualidade. Às vezes, quase sempre, há uma chave mais curta do que o esperado, outra mais dura, e um som completamente novo.

O problema, contudo, localiza-se quando o músico (ou qualquer pessoa) não *concebe* desvencilhar o instrumento da folha pautada, produzindo um *devir-pentagrama do instrumento*. Este devir faz pensar que o instrumento musical é capaz de tocar apenas notas musicais a partir da total segmentação de seu corpo. Compositores como Helmut Lachenmann, todavia, mostraram que o corpo do instrumento não está fechado e fadado às notas musicais, mas aberto à ressonância e à escuta que o constitui de imediato. Compor uma música, desse modo, para ele, é construir um instrumento (DEL NUNZIO, 2011, p. 47).

Vários instrumentos, de fato, foram modificados e “aprimorados” no decorrer dos séculos para exibir cada vez mais exatidão na afinação de uma nota. Um instrumento, entretanto, não é preciso em relação à afinação. Sempre é necessário realizar um ajuste, uma compensação (tensionar algumas cordas, alongar ou encurtar seu corpo) para fazê-lo andar nos trilhos da nota. Ele, entretanto, não tarda a escorregar outra vez para fora da afinação, e, mais uma vez, será necessário afiná-lo¹⁰⁶. É que a nota não está em lugar algum: nem no instrumento, nem nos dedos, nem no plano musical, nem na máquina abstrata. Ela é a linha abstrata que trama todos estes elementos segundo determinado funcionamento, ou, mais precisamente, a linha de contorno que define o território e os elementos de

105 Disse o pianista brasileiro Nelson Freire sobre sua relação com os pianos: é como conhecer ou encontrar outra pessoa. Cada piano é uma criatura diferente. Ver trecho do documentário *Nelson Freire* de João Moreira Salles (42min33s a 45min51s). Disponível em: <<https://youtu.be/rpdoE7iWbJk?t=42m33s>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

106 Observe quantas vezes uma orquestra precisa afinar durante um concerto de 50 minutos.

agenciamentos musicais específicos. Cada escala, enquanto conjunto de notas, é capaz “de projetar uma dinâmica, um jogo de forças que advém de sua configuração interna, criando um tempo/espço próprio e uma forma particular de semântica implícita” (WISNIK, 2004, p. 87-8). Desse modo, cada agrupamento de notas (não só escalas, mas também temperamentos) define um território musical, mas também a escuta que este território suscita. Definindo uma escuta, a nota é capaz de produzir planos musicais (seja pela extrapolação do território em uma máquina abstrata que converte o plano inteiro sobre seu funcionamento, seja pela investidura em uma política de escuta que silencia uma variedade de agenciamentos em prol de seu funcionamento e de sua ressonância¹⁰⁷).

A nota não é um produto, tampouco uma constante. Ela é operadora de uma Máquina Musical: um procedimento, um protocolo que engendra a Máquina ao mesmo tempo em que é reproduzida por ela no plano. É o agenciamento territorial que não se confunde com a Máquina Abstrata Musical, mas define o plano musical tonal sobre o qual criaram, sobre o qual criamos nossos ouvidos.

A efetuação de uma Máquina Musical sobre um plano sonoro chama-se nota. É o que a máquina faz. *Nota musical* é um verbo, uma *ação* sobre o plano. Nem anterior, nem posterior. Sempre a tempo. Entretanto, ação não somente sobre o plano, mas também definindo o instrumento musical. Deste modo, a discussão acerca do temperamento dos instrumentos na música tonal é muito mais concreta que abstrata; ela efetua-se nos corpos dos instrumentos, extrapolando as instâncias matemática e religiosa, onde é geralmente localizada.

É o poder disciplinar quem sintetiza e esquadrinha o corpo do músico até restarem apenas mãos e embocadura (com sorte, sobram alguns pés). É o poder disciplinar que esquadrinha o corpo do instrumento até restarem apenas notas musicais. Esses dois estratos são combinados no que chamamos aqui “educação musical de modelo conservatorial”.

O sonoro, contudo, põe em jogo uma imprevisibilidade. Se a música dita erudita trabalhou séculos para conseguir controlá-lo, manipulá-lo, identificando todas as sonoridades inesperadas como desafinações ou ruídos que deveriam ser

107 Deleuze-Guattari (1996) falam, nesse caso, do uso da ressonância como a produção de uma subjetivação a partir de um buraco negro. O rosto é a maquinação de uma Máquina Abstrata de Rostidade a partir da acoplagem de um muro branco (produzindo significações) com um buraco negro (produzindo subjetivações). Desse modo, significação, subjetivação e organismo são inseparáveis no rosto.

evitados na peça musical, uma série de táticas foram desenvolvidas para evitar estas sonoridades e produzir um acoplamento ideal entre corpo do músico e corpo instrumento musical, de modo que um fosse o suplemento do outro. Dentre essas táticas encontram-se desde disposições corporais específicas, como mencionamos, mas também, e, principalmente, o cuidado exasperado com arcos, palhetas, boquilhas, bocais, pistos, peles, baquetas: até o mínimo fragmento do instrumento sob controle restrito. A música se tornou a ciência dos instrumentos, tanto ou mais que a engenharia, mas, ainda assim, o instrumento musical permanece deslizando para fora destas sonoridades esperadas, ou, minimamente, para fora da afinação: a qualquer momento, meu clarinete pode piar; a qualquer momento, minha afinação pode cair. O músico completamente capturado pela disciplinarização existe em constante vigília de si mesmo¹⁰⁸.

Esta imprevisibilidade também pode ser ouvida quando um “não-músico” recebe um instrumento musical e se põe a tocá-lo no círculo de trabalho. Aos poucos, vai descobrindo as sonoridades, experimentando suas potências e construindo formas de abordar e tocar aquele outro corpo. As técnicas de ensino conservatorial, no entanto, reiteram que existe uma forma exata e adequada de tocar o instrumento, assim como um timbre específico que deve ser destilado do instrumento. A disciplina interrompe esta linha que se desenhava entre o corpo e o instrumento musical, uma linha de toque, de distinção¹⁰⁹, a fim de criar uma ilusória aproximação, identificação com o instrumento musical como se um corpo pudesse tornar-se o outro, como se estes devires fossem complementares: a ilusão de uma desterritorialização que insiste em se precipitar num mesmo território sonoro seguindo os mesmos procedimentos. Um *único* corpo, no entanto, nunca é musical; o plano musical dá-se por um agenciamento, num encontro entre corpos tocando-se, ressoando *juntos*: tal que um sonorize o outro, ou melhor, que um soe (n)o outro.

Antes de capturado pelos regimes disciplinares, o corpo do instrumento musical já é vazado, alargado, dando-se à escuta do som que ele emitiu, mas que já

108 Isso se trata de uma radicalidade. Geralmente, não há um músico que seja completamente capturado, nem um que seja completamente desconexo desses fluxos. Há nas bandas, nas orquestras, nas escolas uma miríade de músicos que estão criando relações com essas duas instâncias. Nenhum plenamente territorializado, nenhum eternamente desterritorializado, mas em meio a processos de desterritorialização e reterritorialização contínuas.

109 “A relação não pretende restaurar uma indistinção: ela celebra a distinção, ela anuncia o encontro, ou seja, o contato, precisamente” (NANCY, 2014b, p. 18).

parece tão diferente e distante de si. Um instrumento musical não é um corpo vazio que o músico viria animar com seu sopro ou seu toque, mas um corpo espaçado que este usa para ascender sua voz. Ao vociferar através deste tubo, contudo, ele percebe que este som não é mais seu, que este objeto sonoro suspenso num fio de ar não pode ser identificado como seu, ou como do instrumento musical. Não é apenas o músico que põe o corpo do instrumento musical em ressonância, este também faz a pele, os pelos e os ossos daquele vibrarem. Ambos os corpos, cambiados, prenes de espaços para ressoar: cavernas, câmaras, dobras, campânulas.

De certo modo, o instrumento musical exerce uma dupla função no círculo de trabalho: lembra que estamos sempre atados às institucionalidades da música e que respondemos a determinados fluxos históricos e culturais que conformaram nossos corpos (de músicos, de especialistas) a determinados modos de existência, mas sua presença também marca a constante abertura de um corpo à ressonância, e mesmo que eu não conheça a técnica necessária para criar com ele uma sonoridade específica (que recebe seu nome), ainda posso escorrer meus dedos por sua pele, abraçá-lo, abarcá-lo, fazendo com que a escuta seja “algo tão refinado que não dizia respeito apenas ao ouvido, mas pedia uma atenção global, de todo corpo, como se para ouvir fosse necessário recrutar todo o meu ser” (LATORRE, 2014, p. 140)¹¹⁰. “O ouvido abre para a caverna sonora que então nos tornamos” (NANCY, 2014a, p. 66). A escuta, portanto, como a abertura de um corpo que já é instrumento musical a outro corpo que se abre enquanto instrumento musical: em vez de duas massas ou dois corpos massivos encaixados numa engenhoca produtiva, dois tubos, duas câmaras espaçosas articulando-se, balbuciando, amplificando-se¹¹¹.

Não é por acaso que algumas práticas corporais orientais, como a yoga e o tai chi chuan, buscam um esvaziamento do corpo para alcançar certa plenitude. Inspirados ou não por essas práticas, coreógrafos e bailarinos buscaram o

110 Relato da atriz cearense Samya de Lavou acerca de sua vivência com composição musical coletiva durante os encontros do grupo *Poéticas e Estéticas nas Artes*, guiado por Consiglia e pela profa. Juliana Rangel (Teatro – UFC).

111 O agenciamento desses corpos-instrumento musicais é a produção de sentido através da escuta em espaços de improvisação livre. Diferente do modelo conservatorial que busca dominar e domar, de certo modo, o instrumento, a prática da improvisação livre, devido à sua pouca aderência aos ideais tecnicistas, abre espaço para que se crie com o instrumento, com suas potencialidades físicas sem delimitações prévias. Desse modo, a improvisação livre pode se configurar como um modo de retirar não apenas o discurso musical, mas também os instrumentos do abstracionismo da nota e da pauta, recolocando o som (todos eles) nos corpos.

esvaziamento do corpo ou do sentido do movimento como ponto de partida para suas danças. Merce Cunningham¹¹², por outro lado, inspirado pelo acaso e pelo uso de movimentos cotidianos, buscou “a exclusão das emoções e das imagens, para fora da esfera dos movimentos” (GIL, 2001, p. 43), para escapar da dança figurativa ou mimética e chegar ao “movimento em si”. Para construir o “movimento em si”, sem referentes exteriores, Cunningham esvazia tanto o espaço cênico quanto o bailarino ao despojá-lo de elementos emocionais ou representativos que serviriam, por ventura, como gatilhos para seus movimentos: “em Cunningham, a consciência do corpo governa a consciência” (*Ibid.*, p. 41). Uma série de Cunningham aproxima-se, neste ponto, mais de um jogo de acaso em que o interesse está em explorar as articulações possíveis no corpo (e entre corpos) do que em um desdobramento lógico e narrativo. Desse modo, ele retira o centro de gravidade do corpo da bacia e busca explorar outros modos de equilíbrio (a partir de um equilíbrio precário e movente), retorcendo não apenas a coluna, mas os membros também.

Yvonne Rainer¹¹³ também buscou encontrar esse “movimento em estado puro”, que seria o “objeto verdadeiro” ao redor do qual se criaria a dança e “só apareceria no fim do processo de despojamento total que não constitui a ‘essência do objeto’” (GIL, *op. cit.*, p. 189). Rainer escova e raspa o movimento até o momento em que restaria apenas o movimento puro, desnudo, que, ao não remeter a qualquer referente externo e anterior a ele, seria esvaziado de motivação. Um movimento ausente de motivação, contudo, segundo José Gil (2001), é movimento anulado, entravado, exatamente porque um movimento só começa – se é que começa e termina – quando um corpo move outro (*Ibid.*, p. 190-1). O movimento nu seria o movimento de um corpo isolado que nunca escaparia de sua inércia. Ainda: o movimento nu seria a negação do movimento – embora, para Gil, não haja negação ou movimento negativo –, mas seria também o movimento em pura presença, não

112 Dançarino e coreógrafo estadunidense, considerado o “pai da dança moderna”. Trabalhou alguns anos como bailarino da companhia de Martha Graham, também coreógrafa estadunidense, cujas obras eram marcadas pela teatralidade dos movimentos e pelo papel central exercido pela emoção – entendida não apenas como o motor do movimento em dança, mas também como aquilo a que o movimento deveria referir-se, representando-o (GIL, 2001). O trabalho de Cunningham, de certo modo, é uma insurgência contra o mimetismo e a subjetivação do movimento propostos por Martha Graham.

113 Yvonne Rainer, coreógrafa e dançarina estadunidense. Utilizando-se principalmente da repetição, combinação de gestos clássicos da dança com movimentos cotidianos, e do acaso, suas composições buscam suscitar modos de expressão do corpo que não estejam atados a significações prévias. Em vez de um teatro dos dramas da vida, o corpo, em suas coreografias, é um substrato de produção de movimentos.

mediado por nenhuma cadeia de sentido, desvelado e exposto em toda sua intensidade: a imanência e a iminência do caos, de uma “singularidade pura”.

Se, para José Gil, o movimento nu é o movimento estancado; de modo parecido, para Nancy (2015), o corpo nu é o corpo morto. É apenas o cadáver que se depõe de todas as camadas e embalagens de sentido que o revestem e resta apenas enquanto presença de um corpo. Todavia, restando como presença inescapável, adverte Nancy (2015, p. 53), já deixa de ser corpo e figura como “massa pesada, depositada, inerte, ou seja, inapta, inábil – *in-ars* – sem arte, sem saber-fazer, sem procedimento”. Deleuze-Guattari (1996) não cessam de lembrar como o corpo-sem-órgãos – mais um corpo nudificado, o próprio plano de imanência – é também um corpo morto, ou, pelo menos, um corpo que desemboca na linha de morte mais uma vez caotizada.

Não se trata de produzir plena presença, porque ela não há, mas de produzir o máximo de presença que se pode suportar, que ainda se pode sentir e que ainda lhe permita voltar. A presença não deixa de ser um retorno à ausência. A escuta que se dá, portanto, funciona como um zigue-zague, um jogo¹¹⁴, uma impermanência em si mesma que exige esforço para se estender. Se não preciso realizar esforço para *ouvir* o mundo que me rodeia, a *escuta* pede que eu lhe dedique intensidade e atenção. Nesse sentido, assim como a sensação para Francis Bacon (DELEUZE, 2007), a escuta não é um talento ou uma propriedade inerente aos corpos, mas uma construção e um preparo que cultivamos a cada volta do círculo de trabalho, a cada passada no prédio que está do lado de fora desta sala. A escuta é o modo como o pensamento se desdobra durante a improvisação livre, “é ela mesma uma forma de pensamento musical que se configura no contato do ouvinte com os eventos sonoros” (COSTA, 2016, p. 113), e se a escuta é pensamento, é porque, pensando com José Gil (2001), o pensamento aqui já escuta.

Em Cunningham, se os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento, já não podemos dizer que os movimentos são vazios: *a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência*, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. O

114 “O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente” (DERRIDA, 1995, p. 248). O jogo, portanto, como desdobramento da existência: a existência enquanto jogo.

pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como *corpo de pensamento*, quer dizer tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais. (GIL, 2001, p. 52, grifos meus).

Quando, no círculo de trabalho, fazemos exercícios de imitação, em que um improvisador precisa imitar as qualidades sonoras dos eventos que outro improvisador toca, essa dimensão quase cutânea do pensamento dá-se a ouvir.

Fizemos esse exercício duas vezes durante os doze encontros. Na primeira, que ocorreu durante o primeiro ou o segundo encontro, todos sentados no círculo com seus objetos à mão, ainda aprumando-se naquele espaço. Os instrumentos com sonoridades e timbres parecidos deveriam ficar afastados; o desafio era que se encontrasse o mais próximo da sonoridade de um instrumento em outro completamente diferente. Um improvisador começava a tocar e o seguinte, quando o primeiro parasse, deveria imitar no seu instrumento a qualidade sonora (som áspero, seco, “lírico”, abafado, raspado, pontiagudo etc.), a velocidade do evento sonoro, sua direção (ascendente, descendente, espiralado), em que região de altura ele se encontrava (grave, média, aguda), algumas variações intervalares – não era necessário imitar precisamente as notas do fraseado, mas atentar-se ao máximo de elementos que se podia captar. Depois da imitação, o improvisador proporia outro evento sonoro que o seguinte deveria imitar. Assim rodava. Repetimos esse exercício no 11º encontro, agora combinando-o com o exercício “solos e duos encadeados”¹¹⁵. Diferentemente do primeiro, em que a imitação ocorria após o evento imitado, nesta variação, a imitação sobrepunha-se ao imitado e compunha com ele um duo. Em alguns momentos, parecia que ouvíamos os mesmos eventos repetidos duas vezes com pequenas defasagens. Sob essa roupagem, não havia tempo para pensar, porque ao ouvir o evento que o parceiro propunha, o improvisador já precisava reproduzi-lo. A maioria das imitações centrou-se no delineado do movimento melódico do que necessariamente nas características sonoras, principalmente se fosse proposto por um instrumento melódico (e todos os instrumentos eram melódicos ou harmônicos). Quando a proposição mostrava-se mais ruidosa, atentava-se um pouco mais às características desse objeto sonoro. Em relação a isso, alguns momentos são interessantes de marcar:

115 Cf. <https://youtu.be/TF-Vy7_ihpQ>.

1) A violoncelista propõe algumas sonoridades mais percussivas batendo com a lateral da mão nas cordas do instrumento (a partir de 02:29). A xilofonista imita percutindo a tampa plástica do xilofone com as baquetas para conseguir algumas sonoridades mais secas e ríspidas como o som das cordas percutidas do violoncelo. A violoncelista varia entre batidas na arcada e plissados no braço do instrumento. O plissado é imitado na região mais aguda do xilofone.

2) A percussão na tampa do xilofone é imitada pelo bandolinista como um trêmulo contínuo na corda mais aguda com todas as cordas abafadas (04:07). As duas sonoridades não possuem exatamente as mesmas características, porque, enquanto a sonoridade da tampa do xilofone é seca, o toque no bandolim com as cordas presas é mais áspero, mas a sobreposição desses dois objetos sonoros é interessante e percebe-se que eles possuem um mesmo sentido quando acoplam-se no objeto sonoro que se ouve (um terceiro). Neste duo, percebe-se também a experimentação que acontece durante o acontecimento sonoro; alguns modos de expressão que foram pouco utilizados ou ensaiados podem ser inseridos durante uma improvisação: (04:57) um glissando ascendente no xilofone é imitado pelo bandolim como um glissando também ascendente na corda mais aguda. O bandolinista imita, na corda do instrumento, o gesto de um glissando no xilofone (esse gesto – correr o dedo pela extensão da corda – fará soar também um glissando no bandolim), mas, quando ele toca, da primeira vez, o glissando não soa, então ele repete o gesto.

3) O rápido movimento abafado no violão é imitado pelo xilofone com um arraste da baqueta sobre três ou quatro placas do instrumento (17:27). Conforme o violonista muda o acorde, em movimento ascendente, o xilofonista também ascende as notas sobre as quais arrasta a baqueta.

Dentre os exercícios propostos por Chefa, o de imitação talvez seja um dos que mais revela a confiança que o improvisador possui em si mesmo, além de sua escuta propriamente musical ao pedir-lhe que reconheça alguns modos de expressão desse discurso e seja capaz de reproduzi-los. Uma pessoa como eu, com pouco contato com solfejo e percepção acústica¹¹⁶, logo se intimida por essa

116 Como minha educação musical foi muito voltada para a técnica do instrumento e o repertório da banda, eu nunca cheguei a praticar solfejo melódico (tonal ou modal). Quando chegávamos à banda, tínhamos um mês de aula teórica de música antes de chegar ao instrumento para aprender o que é melodia, harmonia e ritmo, quais são as notas musicais e suas posições no pentagrama em relação às claves e, principalmente, divisão

proposta. Por mais que não se proponha de modo algum copiar exatamente a proposta do outro improvisador, trazer à tona a semântica do discurso musical (ao precisar perceber e imitar relações intervalares, principalmente) reinstaura a dinâmica do erro e do acerto, ausente em outros exercícios do círculo de trabalho. Naquele momento, eu era o único não-estudante de Música no círculo. O corpo pareceu travar, mesmo que eu ainda escutasse.

Este é o efeito da linguagem sobre os corpos: truncamento das articulações para que se encapsule no sentido sensato. Sua operação é inscrever o corpo sobre um território que o definirá e o localizará, usualmente por meio de binarismos complementares e autoexcludentes (DELEUZE; PARNET, 1998): um corpo é humano *ou* animal, natural *ou* cultural, masculino *ou* feminino. Raramente será as duas coisas, mas nunca será nenhuma delas. O corpo, contudo, segundo Nancy (2000), é múltiplo e variado, sempre levando o sentido à sua beira, tomando para si este sentido mesmo de borda: o corpo é o limite do fazer (do) sentido, mas também o sentido do corpo se apresenta como seu limite, isto é, como pele. Se o sentido do corpo dá-se como pele, é porque os corpos (em relação aos outros corpos do mundo) existem para moverem-se uns aos outros, para tocarem-se mutuamente. A pele “esforça-se em estender em torno dessas aberturas, dessas entradas-e-saídas [dos corpos], um revestimento que ao mesmo tempo em que os situa e os determina, desenvolve para si essa capacidade de ser afetada e de desejar sê-lo” (NANCY, 2014b, p. 20). O tocar, assim, é a articulação do sentido através do corpo e como corpo, que existe enquanto isso que é tocado (afetado), mas que também toca. A pele, o arrepio, o estremecimento é o espaço em que se inaugura este sentido – um sentido que se abre enquanto encontro.

Buscando dissociar o corpo de seu sentido, digamos, “corporal”, a linguagem insiste em circunscrevê-lo dentro de pequenos quadrantes. Geralmente os chamamos de “ego” ou “sujeito” – estruturas cuja função seria governar o corpo e

proporcional dos valores. Era muito importante que aprendêssemos solfejo rítmico para possuímos certa autonomia no aprendizado, para que não precisássemos ter a maestrina sentada do nosso lado ditando (cantando) a partitura até que decorássemos. Desse modo, desenvolver a percepção e o solfejo melódico poderiam ficar em segundo plano, devido principalmente à alta circulação de pessoas pela banda e a consequente renovação constante do grupo. Não havia tempo para preparar uma educação mais integrada e integradora, porque o repertório precisaria estar pronto em um mês para a próxima solenidade do calendário. Não foram poucas as vezes que precisamos solicitar músicos da banda da Polícia Militar devido ao nosso pequeno contingente. Meu solfejo rítmico é bom até hoje, mesmo sem a prática, mas meu ouvido nunca conseguiu definir prontamente (ou demoradamente) algumas relações intervalares até básicas.

extrair sentido retilíneo, lógico. O ego e o sujeito, no entanto, contraem-se, definindo espaços cada vez mais limitados e localizáveis, “precisamente porque é o *mesmo*, e porque é assim que ele é *ego*: identidade retraída, identificado retraído, idêntico ao seu retraimento” (NANCY, 2000, p. 29, grifos no original), enquanto o corpo não faz nada além de estender-se, lançar-se ao toque de outro corpo. “Eu” não é corpo, porque este é aquilo que “Eu” vê separado de si, estranhamente, o outro¹¹⁷. “Eu” não pode ser corpo, porque este é extenso, e se “Eu” o for, já não será o mesmo, mas outro. Desse modo,

Um corpo é sempre ob-jectado de fora, a “mim” ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos. Desconhecerei sempre o meu corpo, desconhecer-me-ei sempre como corpo [...] (NANCY, 2000, p. 30, grifo no original).

O que não se conhece do corpo é aquilo que ele é, seu sentido atual, presente e precisamente fugidio, porque o presente “pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (LISPECTOR, 1998, p. 9-10). O corpo é, portanto, o diferimento daquilo que ele já foi e, desse modo, um corpo que pode ser qualquer coisa, exceto *isto* que ele é neste momento, sem tornar-se, contudo, um “corpo em potência”, porque não há “corpos virtuais”, mas atualizações constantes e a ação tornada corpo (NANCY, 2000) – e ainda assim, o corpo enquanto ação que não remete a sujeitos e finalidades, mas que apenas existe, compõe-se. Isso não implica em falsas as práticas de autoconhecimento ou de consciência corporal, mas revela que o que se dá a conhecer do corpo (cognitivamente) é sempre uma fratura do que ele pode ser (o corpo não se conhece totalmente porque ele não é totalizável¹¹⁸) ou mesmo um lampejo daquilo que ele foi, mas já não é (pois ele é o diferimento do sentido), como os corpos celestes que observávamos ontem ao anoitecer, mas cuja existência que nos chega são suas fotografias de milhares, milhões de anos atrás. Essas práticas, contudo, estão menos interessadas em encontrar um sentido do corpo do que na produção de presença: uma série de práticas que busca estimular não a dimensão individual e propriamente fechada do corpo, mas sua existência enquanto mistura e

117 O outro, nesse caso, como aquilo incompreensível e inapreensível, aquele do qual não se pode aproximar-se sobre o perigo de desintegrar-se a si mesmo. O outro, o estrangeiro (NANCY, 2000).

118 O trabalho de Merce Cunningham decompondo as articulações e o equilíbrio do corpo segue por esse caminho. Cf. GIL, 2001.

contato com os outros corpos do mundo. Não se trata de produzir mais um discurso que garantiria a previsibilidade lógica do corpo, mas de produzir um reenvio (uma ressonância) que envia o corpo a si (que quer dizer: envia o corpo a outro, porque no diferimento do corpo, si e outro já não diferem e nem mais são individuados). “*Tocar-se tu*¹¹⁹ (e não ‘si próprio’) – ou ainda, de igual modo, *tocar-se pele* (e não ‘si próprio’): tal é o pensamento que o corpo força sempre mais longe, sempre demasiado longe. Na realidade, é o próprio pensamento que aí se força, que aí se desloca” (NANCY, 2000, p. 38, grifos no original). O que se sabe do corpo é através do espaçamento que ele agencia, que o difere de si enviando o sentido cada vez mais longe, que chega a nós como eco de uma existência: a existência enquanto ressonância das “coisas do mundo” e o pensamento enquanto escuta, enquanto abertura.

O improvisador, para imitar um fraseado, precisa fazer com que seu corpo se abra, acelerando, assim, o processo de resposta ao estímulo que ele escuta. Em vez de raciocinar acerca das qualidades do objeto sonoro e só então reagir, reproduzindo essas características conforme suas possibilidades, é preciso que ele já torne pensamento o movimento de imitação do fraseado. Isso é possível porque tudo o que vivemos e aprendemos não está salvo apenas como diretórios de informações no córtex cerebral, mas também como marcas que produziram nossos corpos. A capacidade de um corpo estar presente relaciona-se com a facilidade com que ele consegue acessar essas marcas, torná-las sua pele: desse modo, a contínua prática de improvisação livre em vez de produzir um desenvolvimento e uma maturação do improvisador trabalha para a ativação cada vez mais potente desse estado de presença. Em outros termos, não há maturação ou desenvolvimento do improvisador dentro da improvisação (porque não há improviso melhor ou pior); há a inauguração de cada vez mais modos de acessos à presença e à escuta.

A partir da escuta ativa, o improvisador consegue imitar o fraseado improvisado. É o que Cunningham chama de *timing*: “um ‘sentido’ particular do tempo que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja” (GIL, 2001, p. 145-6). Não se trata de acostumar-se aos corpos dos

119 A existência do corpo é o absoluto do tocar: “o tocar o outro enquanto tocar-se, um no outro absorvido e devorado” (NANCY, 2000, p. 44).

outros improvisadores e aprender a reconhecer seus trejeitos e vícios de movimento. Diversamente, é a capacidade de reconhecer o imprevisível do corpo, adiantar subitamente um pouco do futuro para que se dance o contemporâneo. O *timing* é uma modulação da sensação que abre o tempo produzindo uma singularidade, envolvendo todos os corpos na articulação de novos modos de distribuí-los e escutá-los pelo espaço. É aí que está a potência da imitação: o que se imita não é necessariamente o fraseado (ao qual, no entanto, vemos o exercício de imitação do décimo primeiro encontro ater-se bastante), mas o estilo de um improvisador. O estilo é a linha presente nas conformações da linguagem pela qual ainda se pode entrever um pouco do caos: “Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12). Um estilo é um ritornelo: a linha desterritorializante que produz a consistência e, através da qual, “se expressa o território” (COSTA, 2016, p. 55). Desse modo, em vez de limitar-se a configurações definidas na biografia musical e nas automações impressas no e enquanto corpo do improvisador, o estilo produz variações e aberturas mostrando que a criação, mesmo solitária (o que não é o caso da improvisação livre), não é individual, mas múltipla e povoada por diversos agenciamentos. O jogo e rearranjo desses agenciamentos enquanto um fluxo expressivo é o que se pode chamar “estilo”.

O estilo, todavia, não surge espontaneamente da língua, que tende a fechar-se em significantes. Ele precisa ser posto lá, inserido como uma variação no programa. Mais ou menos como ocorre com a sensação: ela precisa ser forjada, esculpida, bordeada para que se agencie no plano de composição. O estilo, por dentro dos estratagemas e fechamentos do discurso (significante, significativo), faz surgir fissuras que a desterritorializam em um novo regime de signos, em outras produções de sentido. É a invenção de uma língua menor¹²⁰, que dissolve o individual no coletivo e lembra que todo enunciado se dá enquanto uma política (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

Num círculo de trabalho, os improvisadores não estão reféns de suas biografias. Pelo contrário, as biografias estão sempre abertas para que o encontro e

120 Em contraponto à língua maior das instituições, dos enunciados fechados e do sujeito prescrito, que marca os limites do sentido e os usos e distribuições dos corpos (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

a escuta insiram novos elementos, produzam outros compostos. Se falamos em biografia não é tanto para sugerir que sua formação poderia ser recontada sob a forma de uma linha histórica progressiva, mas para marcar que um improvisador, assim como uma escuta, mesmo sem formação musical prévia, não é uma tela vazia, tampouco um ouvido desterritorializado. Ambos já chegam marcados tanto por sua formação nas artes (seja em dança, em música, em teatro, no caso do *Sonoridades*) quanto pela escuta que suas vivências e experimentações cunharam. Por isso é tão importante atentar-se à questão da escuta não apenas na educação musical, mas na educação em artes de modo geral, que não deveriam focar na produção e reprodução de obras, mas no desenvolvimento da criatividade dos jovens artistas (KOELLREUTTER, 1984). Neste ponto, é importante precaver-se ainda mais em relação aos rompantes produtivistas e tecnicistas em que os modos de ensino (em artes) podem enovelar-se. Basta perceber que a radicalidade do produtivismo e do tecnicismo na educação musical – a educação conservatorial, que este texto critica – produz um ensino voltado não para o desenvolvimento da escuta, mas para a disciplinarização dos corpos, tornando-os ágeis e eficientes em ler e reproduzir partituras.

Quando o ensino disciplinar investe-se nos corpos, esses são organizados em categorias através de parâmetros de eficiência em relação à atividade requerida. Os corpos são, assim, classificados em corpos úteis ou inúteis conforme respondem à função e ao treinamento que recebem. Os corpos que erram, que não respondem devidamente aos comandos adotados, são considerados inúteis e devem ser corrigidos ou marginalizados. No entanto, as disciplinas, como formas gerais de dominação dos corpos, operam não apenas a sujeição e despotencialização dos corpos, mas, de modo inverso, fortalecem-nos na medida em que constroem outros fluxos a fim de torná-los eficientes nos trabalhos que lhes são interpostos (FOUCAULT, 2013).

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela precisa aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2013, p. 133-4).

Para efetuar esse programa, a disciplinarização atua em dois registros: 1) por um viés anátomo-metafísico, que serra o corpo em tantas partes independentes e interconectadas que formam um organismo funcional, cujas funcionalidades são previstas e reconhecidas pelos manuais médicos; 2) em um registro técnico-político que distribui os corpos pelo espaço de modo que sejam identificáveis e previsíveis, mas também atribuindo-lhes uma função e um deslocamento específico. A combinação desses dois registros opera traços de submissão dos corpos, mas também estratos de funcionamento e atribuição de sentidos a fim de torná-los corpos dóceis e inteligíveis. Nesse regime, é essencial que o corpo seja controlado, que seja mantido sob rédea curta em “uma coerção sem folga” (FOUCAULT, 2013, p. 132-3). A disciplina exige um “poder infinitesimal sobre o corpo ativo” (*Ibid.*, p. 133), por isso ele precisa ser estratificado em tantas partes quanto possível.

Richard Sennett (2003) é bastante feliz ao relacionar o desenvolvimento urbano de Paris com a necessidade de controlar os corpos a partir da revolução francesa no fim do século XVIII. Para entender essa relação, contudo, é preciso retornar à primeira metade do século XVII, quando o médico inglês William Harvey descreve satisfatoriamente o sistema circulatório humano e atribui ao coração a função de bomba. “O movimento [livre] do sangue parecia estimular o crescimento saudável de cada tecido e dos órgãos” (SENNETT, 2003, p. 218), então o paradigma da circulação toma conta não apenas das ciências médicas e da economia¹²¹, mas também do urbanismo. A partir das descobertas de Harvey em relação à circulação sanguínea e à respiração, os urbanistas europeus começaram a imaginar que as cidades também deveriam se constituir por grandes artérias arejadas que incentivassem a livre circulação dos indivíduos e evitassem a proliferação de coágulos. A forma ideal da cidade (iluminista) é que ela seja um espaço organizado e compreensivo para que todos os indivíduos circulem livremente pelas vias. Era preciso, desse modo, multiplicar os espaços amplos e abertos; na cidade ideal, as praças, jardins e parques funcionam como seus pulmões e locais de encontro e socialização (*Ibid.*).

Partindo da ideia de corpo saudável, limpo e deslocando-se com total liberdade, o desenho urbano previa uma cidade que funcionasse assim.

121 O liberalismo econômico baseia-se na ideia de livre circulação dos fluxos de capital.

Desde os primeiros tempos do período Barroco, o foco do planejamento fixou-se na mais eficiente circulação possível ao longo das ruas principais [...] A teoria médica a respeito da circulação conferiu um novo sentido à ênfase do Barroco na locomoção. O sentido formal de deslocamento em direção a um objetivo [os monumentos] cedeu lugar à jornada, como um fim em si mesma. Na concepção iluminista, a rua era um importante espaço urbano, cruzando áreas residenciais ou atravessando o centro da cidade. (SENNETT, 2003, p. 220).

Após a revolução francesa, os revolucionários precisavam eliminar aqueles que se opunham ou opuseram-se à revolução (*Ibid.*). Traçaram-se duas frentes: a guilhotina mostrava ao povo o que se devia aos inimigos da Revolução – desmembrá-los da sociedade, “literalmente apartados, a fim de que sua eliminação fosse exemplar” (*Ibid.*, p. 244); mas também a criação dos chamados “espaços de liberdade”, para que todos pudessem ir e vir, de modo que o espaço tornou-se “transparente”. Para os parisienses, no fim do século XVIII, a liberdade significava a desobstrução dos espaços, a capacidade do olho de enxergar cada vez mais longe. Praças e jardins foram pavimentadas, árvores derrubadas, não só para o olho do cidadão enxergar mais longe, mas também para que a guarda nacional e as polícias pudessem identificar mais depressa insurgências e levantes. No fim das contas, “a Revolução [Francesa] mostrou como as multidões se acalmam nos grandes locais abertos para a encenação de seus eventos públicos mais importantes. O espaço da liberdade pacificou o corpo revolucionário” (*Ibid.*, p. 244).

Em Londres, durante o século XIX, rebentaram também diversos espaços abertos. Os parques e vias foram planejadas para o trânsito incessante das carruagens. Durante a construção do Regent’s Park, “Todos os obstáculos que existiam foram demolidos, aplainados ou corrigidos” (*Ibid.*, p. 266-7). Por muito tempo o parque permaneceu planejado em um grande tapete de grama. As árvores que se encontram por lá atualmente foram plantadas posteriormente. Londres lembra mais uma vez que a proliferação dos espaços abertos enfraquece os movimentos coletivos, mas deixa ainda mais claro que o trânsito, “Funcionando como um isolante do espaço, e esvaziando-o [...] [ou segmentando-o em quarteirões

e quadras¹²²,] espalhou os pontos de encontro, praticamente impossibilitando as aglomerações” (*Ibid.*, p. 268).

As cidades planejadas no século XIX pretendiam tanto facilitar a livre circulação das multidões quanto desencorajar os movimentos de grupos organizados. Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se gradualmente desligados dos lugares em que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os através da locomoção [...]. (SENNETT, 2003, p. 264).

Desse modo, a proliferação de espaços abertos através dos ambientes urbanos não desencadeou momentos mais livres. Os “espaços de liberdade” produziram uma estratificação do espaço e dos corpos, que, por sua vez, conduziram os corpos urbanos a fluxos cada vez mais organizados segundo critérios de utilidade e eficiência através da cidade. Os “espaços de liberdade”, enquanto uma economia dos deslocamentos, são aquilo que Deleuze-Guattari (2012) chamaram “espaços estriados” e tiveram sua conta de participação na proliferação dos corpos disciplinados durante os séculos XVII e XVIII.

Enquanto o espaço liso é definido pelo deslizamento livre de seus constituintes, o espaço estriado é organizado a partir de um fechamento e de uma delimitação (*Ibid.*, p. 193). Um tecido, por exemplo, seria um espaço estriado cujas fibras são entrecruzadas segundo padrões verticais e horizontais, definindo uma posição, um ponto, do qual partiríamos para outro ponto, e, assim, sucessivamente, ponto a ponto. Sempre uma localização (*Ibid.*, p. 193). Por seu turno, no espaço liso ideal há apenas deslocamentos e deslizos, porque a linha não está mais subordinada ao ponto, isto é, a linha não é mais um conjunto contíguo de pontos (como se pensa no espaço estriado), mas é a desterritorialização do ponto, um deslocamento que já não podemos chamar pontual.

Se a linha está entre dois pontos no espaço estriado, no liso, é o ponto que está entre duas linhas (*Ibid.*, p. 200). Se neste, uma superfície é distribuída por um espaço aberto, no estriado, uma superfície é fechada e “repartida’ segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados” (*Ibid.*, p. 200)¹²³. O diagrama

122 Geometria que atinge seu ápice com a malha quadriculada de Nova York ainda no século XIX. Cf. SENNETT, 2003, p. 290-3.

123 “um tal espaço estriado está necessariamente delimitado, fechado ao menos de um lado: o tecido pode ser infinito em comprimento, mas não na largura, definida pelo quadro da urdidura” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 193).

citadino quadriculado organizou os corpos urbanos em vias e fluxos, mas mais estriados foram os espaços abertos sob a vigília atenta dos guardas. Os grandes campos e praças tornaram-se máquinas de controle, em que os corpos que não seguem o sentido da caminhada são logo identificados e reprimidos (SENNETT, 2003, p. 296).

Deleuze-Guattari (2012, p. 199) apontam que o mar foi um dos primeiros espaços abertos a sofrer um processo gradativo de estriamento que, mais tarde, serviu como modelo para outros estriamentos, como do ar, do deserto e da cidade, o espaço estriado por excelência. O ponto e o mapa serviram como instrumentos para construir grandes avenidas invisíveis sobre a superfície oceânica, como um devir-piscina do mar que diminui sua imprevisibilidade, evitando que navios encalhem, permitindo que pessoas e mercadorias atravessassem-no em segurança. Desse modo, um espaço estriado evoca uma trajetória ao selecionar pontos pelos quais os fluxos passarão: as fibras do tecido alinhavam-se em duas direções; o fluxo da cidade escorre em determinadas direções definidas pelas vias, usualmente em função do tráfego dos automóveis; uma escala musical flui de um ponto a outro produzindo uma escuta específica.

Cada escala musical (não apenas as escalas tonais, modais, mas também as inúmeras escalas “microtonais” presentes em músicas africanas, indianas) produz uma economia política do som ao definir os sons através dos quais se fará música e aqueles que chamaremos (pelo menos aqui no mundo globalizado) “ruído”, “barulho”, “*zuada*”. Para José Miguel Wisnik (2004, p. 71-2), a operação básica de qualquer povo sobre o som é a construção de uma escala musical, um aparato mínimo de sons através dos quais se comporá um plano musical. Para o autor, cada escala, na singularidade de seus intervalos, produz paisagens e territórios sonoros específicos caracterizados por suas notas enquanto paradigmas. Desse modo, as notas funcionam como estriamentos sobre o plano musical delimitando espaços (nesse caso, sonoridades) que são definidas como musicais em detrimento dos espaços não-selecionados, que estariam fora da jurisdição da música. As notas musicais são operações de determinada Máquina Abstrata (Social) sobre o plano musical, que, em sua imanência, confunde-se com o plano sonoro – em que

ondeiam a multiplicidade dos sons audíveis, mas também os infrassons que nossos ouvidos não percebem, mas que nossas peles ressoam.

A maquinação dessa Máquina Abstrata Musical produz dois estratos básicos: um estrato musical, que denominamos notas musicais (que se correspondem a uma série de frequências específicas¹²⁴) e um estrato não-musical. Seria mais ou menos como se dispuséssemos raias paralelas (marcas das notas musicais) sobre um mar revolto (o plano musical), cada uma dessas raias definindo um lugar onde, para o músico, seria seguro boiar.

O plano musical corresponde à infinidade de fluxos e forças sonoras e não-sonoras com os quais o músico pode compor blocos de sensação. As forças sonoras, contudo, tendem a tornarem-se inacessíveis conforme nossas escutas são povoadas por Máquinas Musicais codificando fluxos expressivos e territórios sonoros – especialmente se um desses territórios, como um câncer, proliferar-se e dominar o plano musical, vertendo-o em um modo de codificação único, em uma escuta individualizada. A partir do momento que escutamos uma música, que nossa mãe cantou ou sussurrou em nossos ouvidos, nossa escuta já começou a ser habitada por codificações. Mas talvez a partir de choques e combinações de partículas de diferentes codificações (como ocorre bastante na improvisação livre), as forças sonoras deixem-se entreouvir como o fundo, a ressonância de um evento sonoro que nos ondula a pele. Trata-se de extrapolar os idiomas, desterritorializar a escuta para que ela não se acomode.

Para compor (uma peça musical, uma improvisação), por esse pensamento, é preciso que o músico e o não-músico molhem (ao menos) seus pés nessas águas, convertendo as velocidades e intensidades dessas forças em fluxos expressivos sonoros. O mar sonoro é uma sobreposição de diversas ondas ressoando umas nas

¹²⁴ Importante salientar que a configuração dessa série de frequências não é um processo absoluto e conclusivo. As frequências que escutamos hoje como notas musicais são diferentes das frequências (“musicais”) comuns na época de Bach, por exemplo. Tanto em questão ao temperamento utilizado na época (hoje, prevalece o temperamento igual dos sons, enquanto no período barroco, os temperamentos mesotônico [um coletivo de temperamentos baseado no ciclo das quintas, em que os intervalos entre dois tons consecutivos eram sempre os mesmos; contudo, os intervalos entre semitons variavam], de justa entonação [que preservava os intervalos de quintas, terças e oitavas] e o “sistema bem-temperado” [sistema de afinação com espaços entre-notas irregulares, que buscava afinar o máximo de notas possível em relação às proporções pitagóricas, de modo que algumas notas estivessem mais afinadas que outras, mas nenhuma completamente fora dos cálculos – como acontecia com o temperamento mesotônico; esse sistema, contudo, mostrou-se praticável apenas para instrumentos de teclas] eram os mais comuns. Além disso, no entanto, costumamos afinar a orquestra a partir do lá de um oboé cuja frequência é de 440Hz, usualmente. Na época de Bach, a frequência desse mesmo lá girava ao redor de 415Hz.

outras. Cada som é, desse modo, um pequeno mar sonoro que o músico faz eclodir através do universo fluídico que é nossa atmosfera. As ondas espraiam-se, misturam-se, confundem-se ativando umas às outras até chegar à rebentação – o tímpano, o ponto de choque onde os corpos múltiplos põem-se à escuta.

Uma improvisação começa por ativar-se no silêncio. Seu começo é como a abertura de uma espera e uma expectativa. Silencia-se para ouvir o marulhar dessas ondas inaudíveis que sobem por nossos poros e tendões. Há uma concentração – quando se abre a escuta –, então um primeiro som irrompe na paisagem sonora, começando a traçar o plano musical que chamamos ou chamaremos improvisação livre. Esse primeiro som, todavia, não é o som original ou fundador, porque ele geralmente se perde no decorrer da improvisação, mas acaba sugerindo, mesmo que momentaneamente, uma qualidade sonora à paisagem. Se essa qualidade sonora – que aqui chamamos sonoridade – for prolongada ou reiterada por outros sons, ela se tornará uma linha territorializante convertendo a paisagem em um território sonoro. Uma flauta transversal começa uma melodia lenta e etérea. Seu som ocupa o silêncio da sala. O dedilhado em uma kalimba (sons aquáticos, fluviais) começa pequeno, criando uma cama, um tapete onde o fraseado da flauta pode se enrolar. Concomitantemente, o raspado de unhas sobre a pele grave de um tambor. Esses elementos enovelam-se numa paisagem que se desloca por um espectro limitado (ainda que amplo) de sonoridades que reforçam seus fluxos expressivos. Quando surge uma sonoridade que dissona desse horizonte, ela produz uma linha de fuga, deixando o fluxo sonoro escorrer para outro ponto de escuta, que suscita outras paisagens sonoras. Desse modo, uma improvisação livre trata da proliferação dessas linhas de territorialização e de fuga que, entremeando-se, deixam o fluxo sonoro vaziar por diversos territórios.

Um território, contudo, nunca é absoluto e definitivamente fechado (codificado). Há sempre uma linha que se pode desfiar para dela saltar a outras escutas, mas ele atua como um filtro de sonoridades, um referente que pode catalisar o processo de construção da consistência (PRESSING, 1998). Quando se define um tema para uma improvisação, por exemplo, limita-se a variedade de intervenções possíveis com o material sonoro de que os improvisadores dispõem. Por outro lado, essa limitação (que diminui a energia despendida para a escolha de

material pertinente à paisagem) pode aumentar sua capacidade de escuta, uma vez que precisam desabrochar mais tipos de relações e agenciamentos dentro de um número limitado de materiais para que a improvisação mantenha-se nova, isto é, vívida. Numa improvisação livre, estamos sempre buscando por novidades, mas quase nunca por ineditismos, porque uma novidade diz respeito não a novos elementos inseridos no plano de composição, mas a outras formas de ordenar os elementos já disponíveis (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

No sétimo encontro das Oficinas, Consiglia propôs retomar uma proposta realizada em 2012 durante seu doutorado (LATORRE, 2014): uma improvisação com tema “chuva”. Ela propôs uma espécie de partitura (um direcionamento) em que a chuva começava esparsa, ia ganhando corpo e densidade até chegar em uma chuva torrencial, então decaía aos poucos até retornar aos poucos pingos. Os improvisadores tentariam construir a peça como um triângulo isósceles, em que o tempo demandado para chegar ao pico da chuva, era o mesmo para decrescer até o ponto zero, de modo que o tempo para realizar o desenho desse movimento fosse de seis minutos aproximadamente. Sendo assim, além de perfazer o movimento proposto dentro do tempo determinado, os improvisadores precisavam atentar-se também para encontrar sonoridades de água, pluviais em seus instrumentos¹²⁵.

O improviso começa com dedos arrastando-se pela pele de um tambor oceânico, pelo linóleo do piso, as sementes dentro de um caxixi caindo bem espaçadamente. Uma nota sintetizada no teclado. A paisagem é quase silenciosa, chegando a confundir-se com o ruído do microfone da câmera. Uma, duas baquetas roçando os corpos de multi-tons, e um som longo soprado no clarinete (nenhuma nota, apenas um sopro correndo pelo corpo do instrumento). Começamos a ouvir os multi-tons um pouco mais presentes, assim como as intervenções de um balafon. Nada muito junto ainda – tudo em conta-gotas. Às vezes uma nota no bandolim, outras no teclado, no balafon. A intensidade dos multi-tons cresce, o ruído do clarinete continua presente. Daí os sons crescem, introduzindo-se kalimbas, xilofone, uma flauta. A paisagem começa a ganhar densidade com a acumulação dos eventos sonoros (01:36-04:30). A chuva chega a seu clímax enovelando caxixis, kalimbas, clarinete, teclado, bandolim, balafon, sanfona, glissandos, triângulos,

125 Cf. <<https://youtu.be/N64KoYSEoUE>>.

tambores. Existe uma grande camada de sons percussivos e amadeirados se revolvendo. O clarinete desenha rápidas linhas melódicas escalares por cima disso. Surge uma flauta de êmbolo que logo some na revoada de sons. Pandeiros, batuques, pá, pá, um triângulo insistente, cajón, balafon, o clarinete ainda não desistiu das escalas. Glissando, glissando, cresce, começa a diminuir (06:15). Os caxixis continuam muito presentes, as intervenções do clarinete esparsam-se, mas ainda por grupos de notas ligeiras. Xilofones, kalimbas, flautas acumulam-se. A paisagem não quer contrair, então cede (07:03). No retorno, ela opera um pouco mais por solavancos – alternando momentos rápidos de maior concentração de eventos e menor concentração – do que por deslizamento. O som arrastado na pele do tambor oceânico retorna. As intervenções espaçam-se e saem da região aguda (ocasionada pela acumulação de timbres metálicos, os caxixis e o movimento escalar do clarinete em sua região médio-aguda). Sons amadeirados e soprados começam a ressurgir em maior presença (08:22). Tudo vai tornando-se calmo, sereno, soprado. Sopros. O que deveria durar seis, estendeu-se por quase onze minutos. É que o tempo da escuta é outro, mas quero me ater aqui à dimensão espacial da improvisação livre – embora essa distinção não faça mais tanto sentido depois de Einstein.

Se atentarmos ao modo como a performance se desdobra, perceberemos que essa proposta intenta criar duas zonas de sonoridades dentro de uma paisagem específica (ou território, se nos atermos ao detalhe que os improvisadores deveriam utilizar sonoridades que lembrassem chuva): uma zona esvaziada, que marcaria o começo e o fim da improvisação, e uma zona densa que constitui o centro da performance. Zona, nesse caso, define um espaço ou um bloco de sonoridades (corpos sonoros) que possui mais ou menos a mesma “finalidade” (NANCY, 2015), isto é, que se desdobram a partir de um mesmo sentido girando ao redor de um ponto específico do plano musical. A zona é um modo de agenciamento e constitui-se, desse modo, “uma possibilidade de turbulências. É um mar agitado pelos ventos, uma terra pisada por bailarinos, uma nuvem densa, contraída ou expandida, um voo, um batimento, uma palpitação” (*Ibid.*, p. 62). É a desterritorialização do espaço sobre o qual se instaura, fazendo-o envergar-se sobre seu próprio peso, criando vacúolos, retrações, distensões na ondulação do plano musical ao modificar seu

funcionamento enquanto compõe corpos sonoros, que se tratam da conjugação de diversos objetos sonoros.

As zonas, desse modo, marcam a dimensão gravitacional do plano musical durante a improvisação, que podemos entender também como o desdobramento de diferentes níveis de intensidade¹²⁶: zonas densas, zonas esvaziadas e a miríade de composições que existem entre elas.

As zonas esvaziadas atuam, geralmente, como espaços de desterritorialização, pelas quais as linhas de fuga correm silenciosamente produzindo outros territórios. (A zona esvaziada que marca o começo de uma improvisação livre pode ser preenchida por qualquer linha. De modo parecido, quando uma improvisação desemboca em outra zona esvaziada, geralmente é um indicativo de que ela se desterritorializará em outra paisagem sonora). Uma zona concentrada, por seu turno, geralmente prende nossa atenção e engole outras menos densas que se desenham no mesmo instante-já.

Conforme acrescenta-se material em uma zona, seu peso aumenta e tende a concentrar-se, rotacionando e produzindo um território sonoro. Essa rotação tende a produzir um pulso rítmico sobre o qual os outros elementos da zona aderem e distribuem-se. A consistência que se forma, desse modo, é rítmica, porque, antes de tudo, ela é uma consistência territorial (se é que há consistência que já não seja um processo de territorialização). Mas o ritmo não é a simples repetição de uma célula-modelo ritmada, uma “medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar [...] o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119). É ele a passagem entre dois meios, o enlace entre dois reinos (devir), o toque, que “é

126 “Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens ou em vários domínios. De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes” (DELEUZE, 2007, p. 44-5). A sensação se enquadraria naquilo que o filósofo e matemático Henri Bergson chamou “multiplicidades de distância” - qualitativas e contínuas, inseparáveis de um processo de variação contínua. Ao contrário das multiplicidades de grandeza – numéricas e discretas – em que ao dividi-la, sempre se obterá o mesmo “objeto constante” (dividindo um número em duas partes, estas duas partes continuarão a ser números), as multiplicidades de distância, ao serem divididas, mudam de natureza. A sensação, uma intensidade “não é composta por grandezas adicionáveis e deslocáveis: uma temperatura não é a soma de duas temperaturas menores, uma velocidade não é a soma de duas velocidades menores. Mas cada intensidade, sendo ela mesma uma diferença, se divide segundo uma ordem na qual cada termo da divisão se distingue do outro por sua natureza [...] O movimento, por exemplo, será dividido em galope, trote e passo, mas de tal modo que o dividido mude de natureza a cada momento da divisão, sem que um desses momentos entre na composição do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 204).

movimento nisso em que ele é rítmico, e não no que seria procedimento ou método de exploração” (NANCY, 2014b, p. 24), porque as peles,

Tão logo se veem abraçadas, [...] se desprendem para o mais longe possível de sua natureza de invólucro e fronteira: elas assumem sobretudo o jeito de massas, colas ou argamassas, ou ainda de fitas, laços, tiras, faixas e cipós, de pendões também, de véus desdobrados e das cordagens que os deixam cair. (NANCY, 2015, p. 62).

O ritmo surge enquanto rítmica de uma existência: deslocamento e roçados que abrem os corpos em caixas ressonadoras, fazendo-os ecoar os corpos uns dos outros. A consistência em um círculo de trabalho compõe-se nessa abertura em que a escuta torna o corpo tomando-o pelo espaço que ele é e desdobra. Escutar, enquanto improvisa-se, é um modo de criar espaços, mas, principalmente, ter consciência do espaço em que se está, do espaço que o corpo é: **um corpo abre-se, compõe-se através da escuta** – atravessado por ela, inserido nela; a escuta é o próprio espaço.

O lugar sonoro, o espaço e o lugar – e o ter-lugar – enquanto sonoridade, não é portanto um lugar onde o sujeito viria fazer-se ouvir [...] Talvez seja preciso compreender assim a criança que nasce com o seu primeiro grito como sendo ele-mesmo – o seu ser ou a sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave onde retine ao mesmo tempo o que o arranca e o que a apela, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa nas suas embocaduras. (NANCY, 2014a, p. 35).

Então já não há dentro e fora com a escuta, porque o mundo aquarela-se na ressonância, deixando que as tintas dos corpos cambiem-se, matizem-se. A consciência que o corpo tem do espaço (sonoro) ao seu redor é, agora, a consciência de seu próprio corpo estirado e drapeado na curvatura do tecido do espaço-tempo¹²⁷: as tubas auditivas funcionando como buracos de minhoca¹²⁸,

127 Ao contrário do que afirma nossa percepção, para a física moderna, o espaço-tempo quadridimensional não é plano, mas curvo, ou mesmo dobrado (HAWKING, 2015, p. 47).

128 Pontes de comunicação entre dois pontos distantes do espaço-tempo. Foram propostos pela primeira vez por Albert Einstein e Nathan Rosen como uma implicação possível da teoria da relatividade geral (HAWKING, 2015, p. 196) em relação à curvatura no espaço-tempo. Segundo seus cálculos, contudo, essas pontes de Einstein-Rosen não durariam o suficiente para que uma nave pudesse atravessá-las. Outras hipóteses acerca dos efeitos das singularidades de buracos negros no espaço-tempo afirmam que a curvatura provocada poderia ser suficiente para que ele se dobre e toque outro ponto do espaço-tempo contínuo. As singularidades, nesse caso, funcionariam como pontos de transporte de matéria e energia entre diferentes regiões do espaço-tempo. Os adeptos dessa hipótese, então, propõem a existência de buracos brancos: enquanto os buracos negros sugariam toda a matéria e energia ao seu redor, os buracos brancos jorrariam

ligando diversos pontos do plano musical – espaços distantes, territórios inóspitos ou incomensuráveis que, numa roda de improvisação livre, podem ser reunidos e transpostos uns nos outros. A improvisação livre não fecha-se a nenhum território, mas abre-os, soma-os. Desse modo, ela não é a negação da técnica tradicional e hegemônica (repercutida não apenas pelo ensino conservatorial), mas o entendimento de que é possível fazer música por multiplicidade de modos, por variações contínuas, rodopios que patinam através do plano musical em vez de deixar-se especializar num território musical apenas. Desse modo, uma improvisação livre não é a continuidade de um discurso musical único, mas a contiguidade de diferentes paisagens sonoras que se desdobram a partir de um mesmo fluxo de imersão. Elas não derivam uma da outra por critérios de causalidade ou implicação lógica, mas produzem uma *deriva da escuta*, e mesmo uma deriva do pensamento – que liberto da necessidade de responder às estruturas de uma linguagem específica (uma gramaticalidade), deixa a mente vagar (que quer dizer errar, perder-se, mas também ondear como as vagas do mar sonoro).

Nesse momento de vaga é que parece ocorrer o devir-escuta da pele, abrindo a consciência do corpo até onde se escuta, pois o corpo não é apenas o espaço que ele ocupa no mundo, mas aquilo que ele modaliza expandindo-se e enviando-se ao toque dos outros corpos (é por isso que não há corpo próprio [NANCY, 2000], porque todos já estão mesclados e empapados em seus contatos). É o que José Gil (2001, p. 58), pensando a dança, chama de “espaço do corpo”, que diz tanto de um modo intensificado e sensível do espaço, como se a pele esticasse-se por todos os cantos, quanto de um prolongamento do sensível do corpo para além de suas fronteiras visíveis. “O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem que adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos” (*Ibid.*, p. 61). Na dança, o movimento devém o corpo e o espaço – sendo o primeiro o ponto de contato entre os dois últimos –; na música, a sonoridade é o devir do corpo com o plano musical. A música nasce, portanto, do espaço embebido por ondas sonoras – um corpo que entra em devir com essas ondas ondulando-se também, porque ele também é sonoro. O corpo que improvisa, aberto

esse amontoado de partículas em outro ponto. Não foram encontradas, todavia, evidências científicas nem de buracos brancos, nem de buracos de minhoca.

é um corpo afetado, à flor da pele, “Tocando menos a pele do que a sua flor: [...] o filme ínfimo de sua face exposta, desprovida de espessura e não obstante signo de uma profundidade infinita [...] A pele promete nunca parar de se estender, nem de se oferecer, nem de se aprofundar” (NANCY, 2015, p. 58).

Quando a escuta se entorna na pele, o espaço é convertido na pele, confundindo o plano musical no corpo do músico, então a pele eriça-se, vibra, colore-se. É que o próprio corpo está tomado pelas ondas sonoras. Está em fluxo, à escuta.

A escuta, contudo, nem sempre precisa ser um momento de epifania. A improvisação livre necessita que haja maior intensidade de escuta devido aos poucos referentes que insere no plano. Os diversos modos de composições escalares, contudo, ao traçarem pontos de ancoragem no plano musical, não suscitam níveis tão intensos de escuta. Mesmo que diversas escalas compartilhem o mesmo sistema de notas, como ocorre de modo geral no ocidente, os diferentes usos e combinações que se fazem desses pequenos paradigmas arranjados com as múltiplas organizações rítmicas possíveis dos eventos sonoros traçam grande variedade de espaços singulares que produzem, cada um, uma escuta para si ao conformar a experimentação auditiva a determinados fraseados, combinações e atmosferas. Cada um desses arranjos é capaz de comprometer a escuta a um território sonoro¹²⁹ específico, ao passo que este território remeterá a essa escuta reproduzindo-a. As músicas que escutamos nas rádios, nos serviços de *streaming*, na internet são produtos de alguma escuta específica que decorre de diversos agenciamentos sonoros. Ao escutar repetidamente essas músicas (quando nos atemos a um estilo musical de nossa preferência) acostumamos nosso ouvido a apreciar mais aquelas combinações sonoras. Desse modo, o território que se produziu com uma escuta específica a faz ressoar territorializando escutas ainda não territorializadas.

129 Nesse caso, é mais preciso dizer “território musical”, entendendo o musical como um ordenamento do sonoro a partir de uma economia política dos sons definida por uma Máquina Abstrata Musical. Contudo, o plano de imanência da Música segue como “plano musical”, pois, enquanto plano de sensações, é preciso entender que as forças (sonoras) são forjadas e maquinadas para compor o plano. Um plano de pensamento, para Deleuze-Guattari (1992), não é o caos em si, mas um ordenamento das forças caóticas de modo que seja possível produzir consistência, composição ou referência enquanto pensamento sem abdicar completamente da virtualidade das forças do caos. Se necessário, ver p. 35-6.

Esses territórios de escuta, contudo, não são absolutos, nem autoexcludentes; acumulam-se sobrepondo uma escuta à outra, fazendo-as estar sempre em relação. O que ocorre, contudo, é que os diversos territórios que se superpõem usualmente partem do mesmo paradigma tonal e trabalham mais ou menos com as mesmas relações sonoras e com uma série limitada de combinações timbrísticas centradas nos instrumentos musicais como produtores de música (ainda que esta série seja ampla o suficiente para ser quase inesgotável¹³⁰). O paradigma tonal, há mais de um século superado na música de concerto, permanece dominando a escuta de grande parte da população – muitas vezes, em suas roupagens mais simples. Se dependerem apenas das rádios de maior audiência, as pessoas seguirão consumindo músicas enlatadas em fórmulas que vendem (vendem porque conhecem as quedas dos nossos ouvidos e sabem o que eles esperam, porque, de certo modo, há séculos construiu-se a escuta que ainda partilhamos)¹³¹. A internet e os *streamings* permitem que entremos em contato com um repertório mais amplo e variado, chegando, por exemplo, à escuta das músicas dos Venda africanos. Não quero fazer parecer aqui que estou começando uma caça às bruxas em que o tonalismo seria o principal antagonista. Não se trata de aniquilar o tonalismo para que outras feitura musicais possam dar-se à escuta com maior frequência. Isso é totalitarismo e fascismo. O que quero dar a ouvir aqui – que Schafer, Koellreutter, Conrado já disseram há mais tempo – é a necessidade de que o jovem estudante de música tenha contato com um repertório cada vez mais variado, que inclua tanto as experimentações mais recentes nos campos da eletroacústica, eletrônica e técnicas expandidas em instrumentos musicais, quanto as atuais músicas da parada de sucessos. Não é necessário esperar uma década para que as paradas de sucesso atuais entrem nas escolas de música – considerando que seu ingresso, ainda a contragosto, é marcado por um atestado de “relevância estética” que apenas os anos dão. É necessário que o estudante passe

130 A grande presença dos sintetizadores nas músicas que tocam em rádios desde a década de 1970 retirou do instrumento musical acústico o lugar hegemônico sobre a música, embora aqueles sejam utilizados ainda para emular alguns timbres de instrumentos convencionais. Em compensação, os sintetizadores dominaram a música pop até meados da primeira década dos anos 2000. Continuam fortes, mas as experiências misturando o som sintético com sonoridades acústicas ganharam cada vez mais visibilidade (digo, audibilidade) na última década. Na programação das rádios e nas playlists, as batidas e *samples* sintetizados dividem espaço com músicas que misturam sintetizadores com sons amplificados, com sons acústicos, mas também com trilhas sonoras totalmente instrumentais de filmes e canções acústicas aqui e ali.

131 Se quiséssemos nos aproximar da Teoria Crítica, poderíamos dizer “músicas da Indústria Cultural”.

pela *audição crítica* dessas obras também, de modo que consiga tecer uma cartografia das paisagens sonoras que o rodeiam e entenda a escuta capitalizada que domina as rádios e salas de espera.

Não se deve negar essa escuta ou diminuí-la – afinal, ela é exportada todo dia e reiterada nos ouvidos de milhões de transeuntes –, pois mesmo que se faça algo diametralmente diferente do que ela soa, deve-se encará-la, estar defronte a ela e lembrar-se mais outra vez que ela existe, que, inseridos no mundo do capital, relacionamo-nos com ela e somos dispostos em relação a ela. Se Schafer (2011) considera música uma coleção dos sons mais interessantes colhidos pelas escutas mais atentas, atualizo reescrevendo que uma música é uma coleção de escutas, uma sobreposição de diversos registros e territórios sonoros postos em rede, através da qual mesmo aquelas composições que eu nego, finjo esquecer (muitas vezes por orgulho academicista) estão postas junto ao meu tabuleiro. Por mais que eu nunca tenha ouvido ou pouco gostara de Jojo Maronttinni, da Pablio Vittar, de Anton Webern, componho em relação com eles, seja porque um dos três superou a escuta tonal através de tabelas de cálculo, seja porque, hoje, são recorrentes nas *playlists*. Uma obra musical, afinal, não se efetua apenas nas referências musicais que um compositor reuniu em uma composição (que nem precisam se dar à mostra), mas também, e tanto quanto, na escuta dos ouvintes. Poderíamos fazer como o mundo do capital e definir um público-alvo e compor exclusivamente para ele, mas o que acontece é geralmente o inverso disso: criamos algumas coisas, e as pessoas que se interessam possuem certas compatibilidades, frequentam os mesmos nichos. Nesse sentido, não é o compositor que define previamente o público de suas obras (por um estratagema de mercado), mas o público seleciona e organiza as obras, inclusive pondo-as em relação¹³². Se o ofício do músico, portanto, não é apenas colher belos sons, é porque sua potência está em sua capacidade de produzir escutas. É isto: o músico, mais que um organizador de notas com as quais comporia uma obra musical, é um arquiteto de escutas. Esta função pareceu por muito tempo relegada ao compositor, mas a improvisação livre esvanece esse lugar fazendo com que seu próprio desdobramento, isto é, seu sentido seja arquitetar uma escuta. Não assisto uma improvisação apenas para perceber a variabilidade das linhas

132 O DJ, hoje, é a radicalidade dessa escuta que compõe como que por colagem e curadoria.

melódicas, as dissonâncias harmônicas que, por ventura, surjam ou o uso surpreendente de objetos cotidianos em situações musicais, mas além disso, e acima disso, assisto e faço improvisação para *sentir* uma escuta acontecer.

O que acontece, no entanto, é que muitas vezes os jovens improvisadores se apegam à escuta hegemônica das notas e harmonias e permanecem bastante receosos de se aventurarem em outra escuta – principalmente porque o ensino conservatorial reitera que o improvisador é o último estágio do músico antes do virtuose. Conrado Silva (1983) chama esse tipo de apego “síndrome da nota”, quando ganha implicações na educação musical.

Com efeito, se nas artes plásticas não se espera que a criança reproduza fielmente no seu desenho o modelo no qual se baseou, e sim a sua visão da realidade, na música espera-se que ela cante direitinho e sem erros a melodia que lhe é ensinada. Já, mais adiante, aceita-se que o adolescente crie complexas construções abstratas com suas cores, porém no piano ou no violão ou na flauta, exige-se que reproduza da forma mais perfeita possível a partitura que tem à sua frente ou, num supremo alarde de “liberdade”, que improvise. Se bem que sempre seguindo os chavões de um esquema harmônico. (SILVA, 1983).

Através da síndrome da nota, a improvisação é relegada a um momento posterior ao processo de aprendizado, como se fosse a expressão máxima da aprendizagem musical de um indivíduo e, portanto, o produto mais refinado que essa aprendizagem produz. Para improvisar, o jovem músico precisa reunir longa bagagem de digitação no corpo, precisa conhecer as escalas maiores, menores harmônicas, melódicas, exóticas de cor, salteado e invertidas, os modos de progressões harmônicas, certo conhecimento em solfejo e apreciação musical (para poder prever os caminhos que os outros músicos estão tomando), e, facultativamente, algumas técnicas expandidas de embocadura, arcadas. Quando reunir esses pressupostos, ou a maioria deles, o músico é autorizado a improvisar idiomáticamente. Nesse momento, ele deixou de ser apenas improvisador e tornou-se também solista. Um é o verso da moeda do outro.

A síndrome da nota exige que o músico seja alfabetizado antes de qualquer coisa pelo sistema de abstrações da música ocidental. Pensa-se que a primeira coisa que se pode fazer por um músico é dar-lhe uma linguagem pela qual se

expressar. Ledo engano: o que Consiglia e o *Sonoridades* me mostraram é que pode ser muito mais gratificante para o aluno de música que lhe sejam fornecidos, antes de inúmeros conceitos e figuras musicais, espaço e múltiplos modos de expressão (nem que sejam os instrumentos mais simples, aparentemente sem tantas possibilidades) para que ele mesmo descubra e se surpreenda com as possibilidades dos sons que descobre só e em grupo. Essa pedagogia parece melhor aplicável às crianças, porque os adultos, já enovelados nos fluxos produtivistas capitalistas, preferem os resultados mais eficientes e conformados que a educação da nota pode oferecer dentro da escuta hegemônica que partilhamos. Nesse momento, já é uma questão de expectativas e perspectiva. Não devemos entrar tanto para não nos perdermos.

Durante as conversas que tínhamos após os círculos de trabalho, a questão da utilidade da prática de improvisação livre era recorrente. Consiglia repetia que servia tanto para desenvolver a técnica no instrumento, se você optasse por experimentar apenas com o instrumento ao qual dedicava mais estudo, quanto para desenvolver confiança e vocabulário musical (que não partiria de uma perspectiva única, como quando se aprende em conservatórios com um professor particular, mas que congregaria diversos modos de entender e fazer música: tantos modos de fazer quantos improvisadores houver). São os argumentos de Chefa também. Para mim, de outro modo, a utilidade estava no sentido do acontecimento em si, o *instante-já* da improvisação. Não precisei de um sentido externo para encontrar um porquê de permanecer naquilo. Só a potência da escuta e a descoberta que podíamos fazer música sem longos ensaios, sem tantas repetições e restrições, para mim, valeu o processo.

A improvisação, entretanto, não se trata tanto da liberdade de poder fazer o que se quer. A potência da improvisação livre, para mim, encontra-se muito mais na falta de pressupostos tão estruturados quanto os que encontramos na música tradicional de notas, fazendo passar de um “o que deve ser feito” (no caso, aquilo que está escrito e indicado na partitura sob uma dezena de aparelhos de controle de expressão, de tempo, de afinação¹³³) para “o que pode ser feito”. Assim, não se trata

133 Como meu ouvido nunca reconheceu as alturas absolutamente, a necessidade de estar afinado sempre me preocupou bastante, mesmo que eu já utilizasse um afinador eletrônico; a embocadura no clarinete, especialmente na região aguda da tessitura, modifica a afinação do instrumento, geralmente deixando-o abaixo da afinação padrão.

mais do *dito* de um discurso que impede a escuta¹³⁴ (NANCY, 2014a), mas de um “querer dizer” que faz a escuta ressoar reenviando o sentido, abrindo espaço para o desejo se proliferar: o desejo, a escuta: o sentido enquanto sensação em um “querer dizer”. Explico melhor: enquanto o discurso opera pelo efetivamente dito que se pode analisar, decompor¹³⁵, o “querer dizer” seria aquilo que ainda não se disse efetivamente, que ainda não foi formulado em fonemas, mais ou menos como o dizer daquilo que ainda é silêncio, isto é, o dizer do não-dito. O não-dito, contudo, não enquanto impossibilidade (o indizível), mas como novidade que Deleuze-Guattari (1992) dizem que emerge do plano de imanência¹³⁶, assim como uma vontade de dizer, e, nesse caso, poderíamos chamá-la “vontade de potência”.

Para Nietzsche, a vida não se trata apenas de vontade de autoconservação, como pensou Darwin, mas a excedência da vontade em si mesma, buscando, desse modo, não a conservação, mas a “expansão do poder” (DIAS, 2011, p. 36), isto é, de sua potência, que seria a intensificação da vida, porque, para ele, “Todo acontecimento, toda mudança, é uma luta não pela vida, mas pela potência” (*Ibid.*, p. 37). Nietzsche, entretanto, não emprega o conceito “vontade” como um sinônimo da conjugação “eu quero”, dotada de um sujeito actante responsável por querer um objeto exterior a ele (mesmo que o supracitado seja abstrato). Com efeito, Nietzsche considera esse tal “agente” uma abstração formulada pela linguagem

134 Parece-me, às vezes, que o músico de orquestra é surdo de tão absorvido em sua partitura. Talvez, por isso, seja tão dependente das entradas do maestro.

135 Embora Foucault, com sua “análise do discurso”, tenha mostrado que há algo que escapa sub-repticiamente da superfície da letra, extrapolando, desse modo, o discurso em relação à materialidade do texto. Em outras palavras, o discurso não está apenas no texto em si, mas essa superfície serve como um conjunto de pistas e marcas descontínuas que deixam entrever não o sentido (único) daquele texto, mas as condições – no caso da análise do discurso, sócio-históricas – pelas quais os (diversos) sentidos se constroem (SUASSUNA, 2008).

136 A novidade, contudo, não diz nenhum ineditismo. O inédito é uma categoria operante da Sociedade do Espetáculo, atualizada na Sociedade do Consumo (então contemporânea à Sociedade da Informação, mas, nesse caso, uma é a reiteração da outra) e que funciona como o par complementar do exótico. Ambos investem-se de capital e fazem-no circular, principalmente em uma sociedade (da Informação – como mercadoria, capitalizada) em que se precisa conhecer cada vez mais e tanto quanto possível (o inédito e o exótico, desse modo, são etiquetas que marcam “informação não consumida”). Importante ressaltar que a categoria de “exótico”, que encontra seu pico no circo de horrores de P. T. Barnum, no século XIX, mas, mais mundialmente, nas viagens etnográficas a partir da primeira metade do século XX, hoje caiu em desuso por denotar depreciação em relação à humanidade dessas pessoas. A novidade que trato aqui é relativa ao plano de imanência em que se ocupa e funciona como um solavanco no plano: um efeito que faz seus constituintes se rearranjarem e comporem novos agenciamentos. Assim, a novidade produz devires, mas devires, desterritorializações sempre relativas que logo se acomodarão novamente em territorializações (novos agenciamentos) até que outro solavanco caotize ligeiramente o plano mais uma vez. Sobre Sociedade da Informação, cf. CHAUI, Marilena; BERNHEIM, Carlos. Desafios da universidade na sociedade do conhecimento: cinco anos depois da conferência mundial sobre educação superior. Brasília: UNESCO, 2008. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001344/134422por.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

(especialmente pela metafísica suscitada por sua gramaticalidade), “que constitui a crença em um eu, em um eu como substância e como causa, e projeta essa crença em todas as coisas, de modo que toda ação tenha como origem um sujeito que atua” (DIAS, 2011, p. 42). A vontade, desse modo, é a ação sem sujeito ou, mais precisamente, entender que não há sujeito que atue algo, mas apenas a ação em sua vontade de potência, que quer dizer a ação mesma como um intensificador da vida. O que se conserva, desse modo, não é a vida em si mesma, mas sua potência, e, se quisermos entender a vida como potência (de criação, de existência), então podemos dizer que o que se conserva é a potência da vida, a “vontade de potência”.

O que mantêm o círculo de trabalho improvisando é sua “vontade de potência”, que desdobra mais e tantos acontecimentos que manterão o círculo rodando. No primeiro encontro da Oficina, durante o segundo ciclo do jogo dos quatro sons¹³⁷, percebe-se que os sons vão ganhando cada vez mais precisão e que os improvisadores buscam experimentar cada vez mais diferentes modos de produzir sonoridades. Parece que o ciclo poderia rodar infinitamente. Inclusive, acabou porque foi interrompido por Consiglia. De modo parecido, no nono encontro, quando já estávamos improvisando com regência há algumas semanas, fizemos algumas experimentações com solos sobre ostinatos¹³⁸ em que esta sensação de infinitização também surge. A segunda improvisação de solos e ostinatos com regência no nono encontro deixa isso mais evidente¹³⁹: depois de minutos compondo uma cama de ostinatos a partir de sobreposições, solos surgem (primeiro, um rítmico, em seguida, um vocal) e esvanecem (ao mesmo tempo que surgem glissandos¹⁴⁰ em instrumentos de cordas friccionadas). Consiglia pede, pouco a pouco, que os ostinatos em instrumento (em sua maioria, kalimbas e pandeiros) deem lugar a ostinatos vocais que compõem uma textura junto com o solo vocal que se desdobra (os glissandos persistem, agora, como vocalidades). Consiglia insere cada vez mais elementos vocais até que a paisagem esteja suficientemente densa em sua escuta. Pede, então, que os ostinatos diminuam sua intensidade e que o

137 Cf. <<https://youtu.be/cSo5AbEMIG0>>.

138 Células rítmicas curtas que se repetem indefinidamente. Mesmo que o ostinato seja melódico, devido à reiteração contínua, possui inevitavelmente caráter rítmico.

139 Cf. <<https://youtu.be/RiT8jVPMfI4>>.

140 Rápidos deslocamentos ascendentes ou descendentes em uma série de notas consecutivas. Os glissandos, contudo, não se limitam apenas às notas, mas falam de um deslocamento por escorrego de uma região de frequências a outra.

solo seja mais distinguível da cama sonora. Aos poucos, diminui a intensidade de todo o círculo, mantêm apenas um ostinato e pede para todos os outros silenciarem. Começa um solo do clarinete em relação ao ostinato que resta. Depois de algumas explorações, o ostinato silencia e, apenas ao som do clarinete, Consiglia dá o sinal de intervenção livre para os improvisadores (15:41). É este momento que nos interessa por enquanto. Cada um vai entrando em seu tempo, dando a ouvir brevemente as leves camadas de som que se sobrepõem. A melodia do clarinete acaba direcionando o movimento da improvisação dentro de um pulso quaternário e as camadas não se arranjam depressa com sutileza. Alguns improvisadores mudam de instrumentos, alguns silenciam, estão experimentando estar livremente nesse lugar pela primeira vez¹⁴¹. É como um bebê que está aprendendo a dar os primeiros passos: as pernas, as sonoridades bambeiam. Consiglia pede para aumentar a densidade da paisagem sonora. Os improvisadores mantêm-se por um tempo nesse espaço, até que Consiglia pede para diminuir aos poucos, todos. Resta um filete de clarinete e uma sanfona. A sanfona sustenta enquanto Consiglia faz pequenas intervenções vocais. Desmancha, mas a sanfona tem a intenção de se infinitizar. E segue, por mais que se queira que desmanche, até que some com o ar do fole. Então resta tudo o que se passou suspenso no ar. É que a paisagem sempre se conserva no silêncio.

O “querer dizer”, portanto, enquanto sentido “no estado nascente, no estado de reenvio” (NANCY, 2014a, p. 47), enquanto ressonância nem dita, nem interdita, mas infinitizada, é o motor do círculo de trabalho, o funcionamento pelo qual segue rebolando-se. Eu seria, entretanto, mais preciso se escrevesse que, ainda que o discurso não esteja somente nas palavras, mas também no corpo e no silêncio, em vez de um “querer dizer” como espaço da “expressão de si” de cada participante, o funcionamento da improvisação livre ocorre em prol de um “querer fazer” e pelo desejo de “vir à presença”, ou de “estar junto às *coisas do mundo*” (se seguirmos com Gumbrecht [2010]). Embora ela seja, sem dúvidas, um modo de desenvolver a autoexpressão dos músicos (como bem demarcam Chefa [2014] e Consiglia [2014]), a faceta que quero destacar aqui é a improvisação como ação em si mesma que não escorre, necessariamente, para uma finalidade. Nesse caso, ela não propõe um

141 Até então, só tínhamos trabalhado os jogos de Chefa e improvisações com regência.

produto (não é um produtivismo) e nem chega a fechar-se em uma obra¹⁴². Se pudermos considerá-la um *work in progress* – o que também não parece o caso, porque o *work in progress* funciona como um corte (suspensão) no processo de criação dito múltiplo e infindável (NANCY, 2016), enquanto a improvisação aproxima-se de um fluxo contínuo de pensamento (sonoro) que se desdobra enquanto houver escuta – é para salientar a dimensão de processo que se dá não só durante a improvisação, mas entre uma improvisação e outra, a partir da incorporação de elementos novos trazidos com as vivências dos improvisadores (em espaços de improvisação, em outros espaços diversos). Cada improvisação é um aprendizado de como improvisar – que nunca se fecha num fim, porque está sempre em busca da novidade, do solavanco. Não é a improvisação *work in progress*, mas o é o improvisador. É ele quem está sendo continuamente inquirido, durante a improvisação, a apresentar a novidade. Repito: a novidade não é o inédito e o inaudito do som (até pode ser, embora essas categorias sejam demasiado relativas), mas a diferença no plano, levar o fluxo a traçar outros sentidos. Entretanto, é por um pensamento ainda capitalista e produtivista que o improvisador é exigido a produzir qualquer variação sobre o plano musical que se compõe. Antes de intervir, ele precisa escutar os fluxos e agenciamentos sonoros que conduzem aquela paisagem, e, se for o caso, não intervir, apenas permanecer em escuta. É tão improvisador aquele que silencia, aquele que ajuda a compor uma cama de ostinatos (marcando apenas o ponto forte do pulso), quanto aquele que, inserindo uma textura inesperada, criando polirritmias, modifica perceptivelmente o fluxo da improvisação. Em todos esses casos, o que importa é a escuta – qual escuta é capaz de abrir-se, porque se silêncio enquanto improviso, não é por não saber o que fazer, ou por insegurança, mas porque o silêncio ajudará a compor o fluxo que se soma abrindo espaço para que se escute algumas intervenções, assim como ressaltando algumas linhas que, em paisagens mais densas, passariam despercebidas.

O silêncio é, portanto, um importante material de composição no círculo de trabalho. Através dele, dois modos de escuta se desembaraçam: o primeiro diz respeito à escuta como silenciamento (cessar suas intervenções, situar-se no

142 “a livre improvisação não gera obras musicais. Não há notas, ou temas. Não há material harmônico delimitado, nem fórmula de compasso estabelecida. Há apenas o fluxo sonoro múltiplo, complexo e imensurável, porque em variação constante” (COSTA, 2016, p. 116-7).

momento que o fluxo da improvisação descreve, concentrar-se), mas o segundo modo trata de uma escuta propriamente corpórea, que não silencia para entender, mas que se abre em seu engajamento no fluxo de criação. Essa segunda escuta é uma consciência do corpo que, abrindo-o, faz-me escutar não apenas ao meu corpo, mas aos corpos dos outros. Nesse sentido, quando a minha consciência do corpo torna-se a consciência do corpo do outro (GIL, 2001, p. 150), digo que há escuta.

Steve Paxton¹⁴³, a partir de seus exercícios de imaginação e observação, produz um deslocamento na consciência dos bailarinos, fazendo-a passar de um estado reflexivo em que se depõe sobre o objeto, retirando o sujeito (bailarino) da relação – o corpo, desse modo, enxerga-se exterior e individuado em relação às *coisas do mundo* (o olhar cortical para Godard [ROLNIK, 2006]) –, para um estado intensificado em que ela se derrama no mundo, fazendo perceber a contiguidade dos corpos: uma consciência do corpo que

não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo, já não como “consciência de alguma coisa”, já não segundo uma intelectualidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objecto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. (GIL, 2001, p. 177).

Paxton chama “consciência inconsciente” ou “consciência interior” esse estado em que o corpo parece adivinhar o espaço que deve ocupar – não apenas em relação à propriocepção, como acontece, por exemplo, quando acerto um rebote num jogo de vôlei, mas também em relação aos movimentos imprevisíveis que outro corpo pode realizar quando dois corpos estão em contato. A propriocepção está relacionada à consciência dos limites físicos do corpo e o espaço que ele ocupa. A “consciência do corpo”, proposta por Paxton, a partir de suas experimentações com Contato-Improvisação, trata da vazão de um corpo em outro a partir da consciência do espaço que modulam e afetam a partir de seus toques – do espaço que cada corpo, portanto, em contato, passa a ser (extensão da propriocepção). Essa consciência não é racional e deliberativa, por isso ele a chama “inconsciente” e “interior”, mas existe enquanto pele articulando as posições que o corpo flexiona. Para Paxton, portanto, ter uma “consciência do corpo” é o mesmo que “ter

143 Dançarino e coreógrafo estadunidense responsável pela criação do Contato Improvisação.

consciência da presença de outro”, de modo que a existência do meu corpo (sua abertura e exposição ao mundo) é relativa às presenças de outros corpos ao meu redor (NANCY, 2000; 2014b).

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora [...] Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (aisthética) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (NANCY, 2014a, p. 30, grifos no original).

Os corpos estão como que trançados em uma rede, ou sendo essa “rede enquanto mundo” o próprio enlace e abraço entre eles que se chama “escuta”.

A escuta na improvisação livre pode-se articular como essa “consciência do corpo” não apenas em exercícios de imitação. Durante as voltas do círculo, é importante que os improvisadores estejam abertos às propostas que surgem não apenas de outros improvisadores, mas também do acaso – por exemplo, quando uma nota desafina, soa diferente do pretendido, quando uma baqueta escapole dos dedos. Qualquer material sonoro pode ser convertido, durante a improvisação livre, em fluxo expressivo, exatamente porque “Um erro pode ser apenas um acerto involuntário” (ALONSO, 2014, p. 26). Isso, entretanto, só é possível dentro de um fluxo de escuta (implicando uma política de escuta) que não mais define estratos certos e errados, positivos e negativos. A partir disso, será possível ultrapassar a educação musical que fecha o corpo em um mecanismo específico e ideal, permitindo-o passear entre diversos territórios, recolhendo os materiais e fluxos que mais lhe apeterem ao marcá-los não na superfície de uma folha pautada, mas na superfície de um corpo (seja ele orgânico, vegetal, mineral, atmosférico), tornando, assim, a criação em música um modo de pensamento com o corpo.

Não me refiro a nenhum discurso que se produz sobre o corpo – fisiológico, anatômico, bioquímico, político –, mas ao pensamento que se engendra enquanto corpo, que é o pensamento na dança para José Gil (2001), mas que é também, a meu ver, o pensamento da improvisação livre. Não adianta eu apenas conhecer os nomes e as posições dos 650 músculos (aproximadamente) do corpo humano ou as

composições dos hormônios que circulam através do meu cérebro. Esses números e fórmulas pouco me ajudarão a dançar, e menos ainda a improvisar em música. É preciso que eu leve minha atenção ao limite, à pele, que minha consciência deposite-se sobre o bordo do meu corpo. Isso talvez encontre sua radicalidade no improviso em dança¹⁴⁴, enquanto no improviso em música está em relação com a mecânica do instrumento. São duas consciências que coexistem na improvisação livre: a consciência do corpo que me abre à escuta, e a consciência que me permite tocar o instrumento – que também não deixa de inscrever-se numa dimensão corporal, mas não da consciência (da extensão), e sim do automatismo (da contração).

Esse segundo modo de consciência perpassa a relação que se desenvolve entre o instrumento e o instrumentista durante o início de sua formação (seja ela formal ou informal). Como a minha foi muito voltada para o repertório, era preciso dominar o instrumento rapidamente, isto é, ganhar velocidade na digitação ao mesmo tempo que se fortalecesse a embocadura, principalmente porque o clarinete, em arranjos de dobrados e marchas, quase não tem trechos em pausa por ser, junto com a flauta transversal e a requinta¹⁴⁵, o registro agudo da banda. Desse modo, para que fosse possível dominar o instrumento o mais rápido possível, é aplicada uma série de procedimentos que produz um corpo específico segundo diversos critérios de eficiência no manejo do instrumento. Além dos procedimentos para se ter uma boa embocadura, são adicionadas posturas e disposições corporais específicas que servirão para “limpar” o som do instrumento e fazer com que seu timbre soe claro e homogêneo. (Nesse caso, é uma necessidade desse tipo de formação de conjunto musical que o som dos mesmos instrumentos seja homogêneo, para que se tenha uma massa sonora uniforme e não uma nuvem rodopiante de clarinetes tentando fazer com que seu som seja o mais ouvido).

Produção em série (e por série) do corpo que domina o instrumento, mas também da sonoridade do instrumento. Contudo, uma primeira contradição já surge: o corpo montado para dominar o instrumento é agenciado através de parâmetros

144 Como pode-se perceber nas propostas de contato-improvisação de Steve Paxton em que não há tempo para racionalização do movimento, há apenas o derrame de um corpo sobre outros.

145 Não são todas as bandas que contam com flautas e requintas (clarinete soprano). Flautas são comuns, mas até no *Música na Ibiapaba*, vi poucas requintas. Na época, a banda do colégio não tinha flauta nem requinta. Alguns anos depois que saí, chegou um flautista.

engendrados *segundo* o instrumento. O corpo que domina o instrumento encaixou-se em sua mecânica, que, por seu turno, já é um agenciamento de corpos que responde a demandas específicas¹⁴⁶.

O aprendizado de um instrumento musical é geralmente marcado por dores e calos e certa “conformação” do corpo do músico ao corpo do instrumento. A operação inversa ocorre concomitantemente, e o corpo do instrumento também se conforma ao músico amolecendo certas chaves, desobstruindo certas passagens. O jovem violinista sente dores no braço direito devido ao arco, no braço e ombro esquerdos que servem como suporte ao instrumento, nos ligamentos entre os dedos da mão direita devido às posições das notas no braço do instrumento – algumas semanas depois, seu corpo adquire um “preparo” (um *trato*) e as dores diminuem. O jovem clarinetista sente dores principalmente no polegar direito, que serve de sustentáculo para o peso do instrumento, e no lábio inferior – não é raro ocorrerem alguns sangramentos nessa região durante a formação da embocadura devido à pressão da arcada dentária inferior sob a pele sensível do interior da boca. Contudo, se a formação atende ao “modelo conservatorial” de ensino, além destas zonas (o braço direito, o ombro esquerdo, o polegar direito) que se conformam, há o intento de dominar o corpo “todo” do instrumento e do instrumentista, ainda que não haja

¹⁴⁶ Por exemplo, a maior parte das mudanças que o clarinete sofreu desde sua criação, a partir do *chalumeau*, deveu-se a refinamentos na temperagem do instrumento (mudanças na localização dos orifícios), aumento de sua tessitura (registros que o instrumento consegue alcançar) através da inserção de chaves, especialmente a chamada “chave de registro”, que aumentou a tessitura do clarinete em doze notas (mais tarde, essa tessitura foi ainda mais expandida), e inserção de chaves para facilitar a digitação no instrumento e, conseqüentemente, possibilitar passagens mais rápidas. Desse modo, é importante salientar que a mecânica do instrumento não é apenas definida abstrata e arbitrariamente e aplicada aos corpos dos músicos, mas construída junto e a partir deles numa sobreposição de camadas agenciadas. A mecânica, assim, nunca estará pronta, mas estará sempre fazendo-se, ainda que minimamente, junto aos corpos. O que se critica aqui, no entanto, é a aplicação de um modelo corporal durante a formação do músico em moldes conservatoriais (infelizmente ainda muito presente nas escolas de música, com as quais tive contato, com as quais grande parte dos meus amigos teve contato) que limita sua exploração e sua criação com o instrumento, fazendo-o pensar que este é um mero “objeto disparador de sons” (FERRAZ, 2005). Por esse modelo educacional, a mecânica também é sintetizada às posições já estabelecidas que os corpos do músico e do instrumento devem desenhar entre si. As técnicas estendidas, quando surgem, são o último estágio do comum ensino. Os músicos com os quais tive contato durante a vida mostraram-se sempre interessados e admirados com a potência desses modos de expressão, mas a maioria pouco explora seu instrumento fora dos parâmetros considerados normais para a música de notas antes de criar um real interesse por essas técnicas. É necessário um tempo para que saiam da instância da repetição (em que recebem e reproduzem os modos de tocar que gostam) e cheguem à descoberta – permitindo-se tocar o instrumento enquanto outro corpo, permitindo-se fazer do instrumento seu par no bailado – para criarem seus próprios modos de fazer música. O processo de repetição é muito importante para o processo educacional, mas lembrar que é preciso incentivar o aluno a criar desde o começo de seu contato com a música é melhor do que, depois de uma educação inteira de limitações e despotencializações, notificar-lhe que, agora, certificado, está livre para criar. A improvisação, a criação espontânea em música não é um aparato de redução de danos. É outro modo de escuta – outra qualidade de música que se pode compor.

nenhum “corpo todo”¹⁴⁷, segundo processos de silenciamento (e de apagamento) que se dão sob o nome de uma “etiqueta”, um “código de ética” do músico de concerto: é preciso evitar qualquer gesto ou *ruído* que prejudique a transparência dos timbres dos instrumentos. Por esse entendimento de música, que é o mesmo que acredita que música se faz apenas por notas musicais e com os sons emitidos por instrumentos musicais¹⁴⁸, o instrumento musical é o fantoche do músico, e este é funcionário do maestro ou do compositor. Segundo um entendimento ainda mais estreito, este último possui controle sobre cada interface da performance de sua obra, e sua obra (inscrita como partitura e, portanto, ela mesma partitura) confunde-se consigo. Importante salientar que essa visão de que a obra possui propriedade e de que o compositor age como fiscal e auditor de qualquer performance é bastante recente e não durou muito tempo na considerada História da Música (mais precisamente, História das Instituições Musicais). A figura do autor ganha mais destaque nos fins do século XVII, a partir da edição de regras e leis sobre direitos de edição, reprodução e de autoria¹⁴⁹. Entretanto,

É preciso observar que essa propriedade foi historicamente secundária, em relação ao que se poderia chamar de apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. (FOUCAULT, 2009, p. 274-5).

Até o século XVII, os textos literários eram aceitos e postos em circulação em anonimato sem que isso questionasse qualquer dimensão da obra. Por seu turno, os textos “que chamaríamos atualmente científicos, relacionando-se com a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia” (*Ibid.*, p. 275) só eram validados se apresentassem o nome do autor como garantia da validade do estudo. Entre o fim do século XVII e começo do século XVIII, contudo, passou-se a aceitar e preferir que o nome do autor fosse sublimado no texto científico em prol da

147 Mesmo capturado, o corpo ainda resiste, somatiza. Há sempre alguma dimensão que escapa à captura e se revela corporalmente, seja através de um tic, um toc, erupções, inflamações: o corpo atenta-se para fora.

148 Pensamento já há muito ultrapassado nos centros e escolas de música também, principalmente com as experimentações do século XX, que abarcam desde as músicas eletrônicas ao uso de objetos cotidianos e inusitados em concertos. Não acredito, contudo, que se possa chamá-lo superado, visto que escolas de música ainda reproduzem (em diversas atualizações) o método de ensino conservatorial. Mais uma vez: a contemporaneidade é relativa.

149 Leis mais restritivas e abrangentes surgiram, contudo, durante o século seguinte. Em 1710, na Inglaterra, e em 1791 e 1793 na França (SZENDY, 2008, p. 17).

reprodutibilidade técnica do experimento, que poderia ser retestado por quem quer que seja, desde que respeitadas as condições experimentais descritas. Por seu turno, os textos literários passaram a precisar de um autor que lhes atribuirá não somente *status* ou valor literário, mas também um modo preciso de leitura. O autor, assim, recorta a obra e a insere em uma dimensão propriamente histórica. É por esse motivo que o Quixote de Pierre Menard pode ser tão diferente do Quixote de Cervantes: a figura de um ou outro insere a obra em contextos radicalmente diferentes e direciona sua leitura para um ou outro sentido (BORGES, 2007, p. 34-45). Por esse pensamento, o autor é uma máquina de seleção, classificação e combinação de textos, um “momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos” (*Ibid.*, p. 277) postos em relação e aos quais a obra responde ou deixa entrever. Sem a figura do autor para localizar a obra, ela poderia comportar múltiplos mais sentidos. “Se temos o hábito de apresentar o autor como gênio, como emergência perpétua de novidade, é porque na realidade nós o fazemos funcionar de um modo exatamente inverso [...] [pois, com sua imagem,] se afasta a proliferação do sentido” (FOUCAULT, 2009, p. 288).

No âmbito da música, a anteposição do compositor como proprietário e dignatário dos favores da obra surgiu um pouco depois, também por necessidades jurídicas. Paris, 1833-5: Masson de Puitneuf organizou uma orquestra para realizar “concertos informais” ao ar livre nos *Champs-Élysées*. Seu repertório incluía o que ele considerava obras de apelo popular, desde músicas folclóricas a trechos de árias de óperas ainda estavam em cartaz nos teatros parisienses. O preço que de Puitneuf cobrava era razoavelmente inferior ao valor cobrado pelos teatros. O sucesso não demorou. Os administradores dos teatros, considerando concorrência desleal, acionaram a corte parisiense, que decidiu, em nome da integridade da música francesa – cujas obras não deveriam ser esquartejadas e apresentadas como colagens de trechos díspares –, que só tinha direito de reprodução de determinada obra musical aquele (ou quem estivesse a serviço do comprador) que obtivesse a partitura diretamente do compositor ou de seus representantes legais (SZENDY, p. 23-4). Essa decisão abriu precedente para a imagem do compositor como auditor. Ouça bem: se em 1777, Bach¹⁵⁰ processou e venceu um editor sob

150 Johann Christian Bach, não o Sebastian.

acusação de que este estava imprimindo e vendendo cópias de suas obras sem sua autorização, a decisão de 1835 contra de Puitneuf afirma não apenas que o compositor tem controle sobre as cópias comercializadas de suas obras, mas também, no caso do teatro e da música, sobre as condições de sua reprodução e apresentação – matéria já prevista na lei francesa de 1791¹⁵¹. A partir desse decreto, começa a tomar corpo no teatro e na música o que se chama “interpretação autoral”, que sussurra “supervisionada pelo autor” (*Ibid.*, p. 24). Essa posição tão demarcada do autor, contudo, não resiste um século. John Cage já a dissolve na década de 1930 com suas peças de música aleatória ou música do acaso, em que o compositor não possui nenhum controle sobre as sonoridades da obra; tudo será decidido pelo acaso ou por jogos de dados.

Se John Cage dá cabo da figura do autor enquanto auditor e fiscal da obra, a improvisação (qualquer uma delas) livra-se dos resquícios que, por ventura, ainda restavam – como a própria marca do nome de Cage, que ainda funciona como um seletor e organizador de obras e urgências criativas. Mesmo se a improvisação é regida, como acontece frequentemente no *Sonoridades*, o regente não deve ser encarado como o autor do improviso. De fato, mesmo que se atribuam algumas sonoridades a determinados gestos do regente, como, por exemplo, produzir um som arenoso quando esfrega as palmas das mãos, ele não possui nenhum controle sobre a sonoridade que os improvisadores criarão (em alguns casos, nem mesmo os improvisadores possuem esse controle). O regente, por uma analogia, funcionaria como o centro nervoso da orquestra/grupo de improvisadores, que atua mais por inibição de algumas operações ou funcionamentos do que como uma central de operações táticas (ROLNIK, 2006). O regente cria, desse modo, com os improvisadores, articulando-os como matérias musicais imprevisíveis e inapreensíveis, às quais ele pode direcionar a partir de sugestões (em seus gestos) e inibições (ao decidir quais e quais improvisadores tocarão em determinados momentos), mas sem qualquer certeza sobre a linha que se desenhará a partir desse agenciamento.

151 Relativa aos direitos de apresentação e reprodução de obras dramáticas e musicais. “Este decreto, que ainda é o pilar do nosso aparato judicial, estipula em seu terceiro artigo: ‘Obras de autores vivos não podem ser apresentadas em qualquer teatro público, em toda França, sem o consentimento formal escrito de seu autor’” (SZENDY, *op. cit.*, p. 24, tradução minha). [No original: “This decree, which still forms the cornerstone of our judicial apparatus, stipulates in its third article: ‘Works by living authors cannot be represented in any public theater, throughout all of France, without the formal written consent of the authors.’”].

Como trabalhamos durante 2015 com jogos e exercícios simples de improvisação livre, acabamos não explorando propriamente o uso do silêncio na construção da consistência do improvisado (em 2016 e 2017, o grupo acabou se demorando mais vezes sobre essa instância), mas é possível perceber essa instância quando, por exemplo, Consiglia, enquanto regente, compõe blocos sonoros com grupos de improvisadores e os coloca em relação uns aos outros para, em seguida, retirar alguns e deixar que outros se escutem com mais atenção. Também é perceptível no rápido momento em que, no exercício de improvisação com regência do nono encontro (que descrevi por último), as intervenções tornam-se livres e os improvisadores experimentam sonoridades, então silenciam, então mudam seus instrumentos de acordo com o sentido que o fluxo toma. Há ainda um terceiro lugar em que o silêncio foi utilizado como elemento de composição: quando começamos a praticar o exercício que Chefa (ALONSO, 2014) chama “Som da imagem”.

Neste exercício, que a autora aponta como uma maneira de apresentar aos participantes do círculo a “estrutura espontânea” da improvisação¹⁵² (*Ibid.*, p. 57), um grupo escolhe uma imagem que deverá ser tornada em peça musical. Eles terão um curto momento (geralmente cinco minutos) para combinar como as sonoridades se desdobrarão durante a improvisação, mas, durante esse momento, não poderão tocar nada. Não há ensaio ou preparação, apenas deverão conversar e combinar como e em que ordem os sons deverão aparecer para que se escute a imagem (não necessariamente apenas a paisagem sonora que a imagem suscita, mas também alguns elementos formais da imagem que possam gerar figuras sonoras). Nesse sentido, o silêncio surge como uma espécie de enquadramento (uma moldura¹⁵³)

152 “Si bien la estructura musical aparece y se construye de forma natural en las improvisaciones, una buena manera de iniciar la confianza en la ‘estructura espontánea’ de la improvisación es aportar a los alumnos un material no musical que van a tener que organizar o estructurar de alguna manera al traducirlo a una pieza musical” (ALONSO, 2014, p. 57). (Tradução nossa: “Ainda que a estrutura musical apareça e construa-se de modo natural nas improvisações, uma boa maneira de iniciar a confiança na ‘estrutura espontânea’ da improvisação é entregar aos alunos um material não-musical e pedir-lhes que organizem ou estruturem-no de alguma maneira ao traduzi-lo em uma peça musical”).

153 A moldura (na pintura, na escultura) é parte constituinte da sensação, dando-lhe sustentação e consistência às figuras que se fazem ver (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 241). As molduras, entretanto, não produzem a localização de uma obra como se lhe atribuísse coordenadas dentro do plano de composição. Em vez de um enquadramento, as molduras (que “pertencem aos compostos de sensações dos quais constituem as faces, as interfaces” [*Ibidem*]) operam uma “potência de desenquadramento”, fazendo o quadro vazar da tela, mostrando que a pintura começa antes do quadro (DELEUZE, 2007), ou mesmo que a moldura nunca é o ponto de partida que limita as variedades da obra de arte. De modo avesso, através do fechamento ao qual ela conduz a tela, ativa-se uma “potência da abertura” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 245) que faz a

através do qual somos levados a percorrer a imagem. O “Som da imagem”, desse modo, pode funcionar como uma cinematografia sonora da imagem: decidimos que faces dela faremos ouvir, mas também por qual caminho se ouvirá, como se, com nossos instrumentos, realizássemos os movimentos da câmera, ou, nesse caso, do microfone. É combinado previamente se a imagem será exibida durante a improvisação, ou apenas depois.

Apresentamos o “Som da imagem” durante os Encontros Universitários da UFC em novembro de 2015, marcando o final do primeiro ciclo de Oficinas de Improvisação Livre organizado pelo *Sonoridades Múltiplas*. Na ocasião, os improvisadores dividiram-se em dois grupos. Cinco minutos antes de cada performance, o público presente escolheu a imagem do grupo a partir de vinte opções que Consiglia organizou. Durante os Encontros Universitários, decidimos improvisar junto à imagem exibida.

A segunda imagem [Figura 6] improvisada apresenta com maior evidência a dimensão do silêncio por criar uma paisagem menos densa e, portanto, com mais espaços entre um evento sonoro e outro (ainda que estes espaços não sejam longos, são recorrentes). O improviso a partir da imagem do barco ancorado na praia começa com pizzas-mar, o tambor oceânico, um multi-tom e um pífano tocando simultaneamente. Por vezes, escutamos assobios, dedos percorrendo a pele de um tambor, as pizzas-mar que desaparecem e retomam. Um toque preciso e único no xilofone corta o espaço sem ser estridente – ele junta-se àqueles sons delgados e parece ressoar um pouco além. Aqui, já escutamos o bandolim; agora, com mais presença. O seu dedilhado se alonga e cresce um pouco. Um sopro acidental no captador de áudio da câmera compõe a paisagem que nós assistimos,

obra de arte espriar-se, deixando entrever o plano de composição que ela vibra. Limitando o espaço da obra, a moldura pode acelerar as forças das quais uma composição é feita. As notas musicais e mesmo o uso de fórmulas de compasso na composição musical possibilitou, por exemplo, a criação de texturas musicais mais complexas e intrincadas – dar nomes às notas e localizá-las dentro de um conjunto de linhas (conta-se que foi ideia do monge italiano Guido de Arezzo ainda no século XI) foi uma grande revolução tecnológica da música que possibilitou que os coralistas aprendessem em dias o que, antes, levavam semanas para decorar, mas que também deu aos compositores uma nova perspectiva (agora visual) para a qual criar (ISACOFF, 2009, p. 106-7). De modo análogo, limitando as possibilidades que um improvisador dispõe através das regras de um jogo, pode-se criar novidades com o material que ele costuma abordar usualmente por uma mesma perspectiva. A experimentação em improvisação livre, desse modo, pode ser tão potente quão mais livre for, mas também quão mais determinada (ou propositiva) for. A tensão de produzir novidades (de fazer a improvisação vazar para o plano de composição indeterminado) pode ser produzida revertendo os inúmeros referentes em molduras que intensificam o fluxo de criação: não é por sorte que as improvisações idiomáticas podem ser tão surpreendentes e excitantes, mesmo com todas as explorações que já se realizaram através das escalas tonais, das progressões harmônicas, das técnicas expandidas.

embora talvez não fosse audível durante a performance desta improvisação. As pizzas-mar e o tambor oceânico permanecem formando como que uma base para as outras sonoridades, do mesmo modo que o mar é o fundo da imagem. Em momentos espaçados, ouvimos alguma intervenção do xilofone, ou de algum assobio, do tambor, mas a paisagem permanece estável, flutuante. Aqui (01:54), eventos sonoros mais densos começam a aparecer. Assim, o tambor se torna mais constante, assim como o multi-tom, mas logo a atmosfera esvanece mais uma vez e são poucos os sons que se entrecruzam. Uma pizza-mar, um multi-tom quase silencioso, o bandolim tímido, um sopro, mais mar. Vai e vem, anda e onda. Uma kalimba emerge e dá mais intensidade para os instrumentos que ainda soam, mas, novamente, retorna. O tilintar no xilofone, o bandolim soa abafado. Resta um silêncio preenchido apenas pelo som do ar-condicionado.



Figura 6: Imagem do fotógrafo alagoano Celso Brandão. [s.d.].

A primeira improvisação [Figura 7] é mais narrativa que sua posterior – na primeira metade, pelo menos. Começa com um xilofone repetindo uma sequência de três notas, sem demora entra um flugelhorn acentuando diferentes tempos nesse fluxo quaternário. Sem tardar, somam-se um violoncelo com sonoridade raspada (raspando o arco rapidamente pelas cordas) e um cajón, cada um, incluindo o xilofone, em um fluxo rítmico diferente. Sobrepõem-se intervenções de um triângulo, de um multi-tom, de um vibratone. O violoncelo prossegue com uma textura mais

áspera, mas agora no registro agudo. Enquanto esses eventos sonoros se desdobram, dois improvisadores (com o flugel, com o multi-tom) caminham pelo espaço em trajetórias aleatórias – o flugel caminha livremente, o multi-tom perfaz linhas retas horizontais, verticais, diagonais. Interessante notar como, em alguns momentos, as sonoridades do violoncelo, do vibratone e de um pandeiro parecem misturar-se em meio as várias camadas de som. O flugel intensifica e aumenta a variedade das notas que repete, criando um fraseado que leva a uma citação do início de “Assim falou Zaratustra” do compositor Richard Strauss¹⁵⁴. Segue repetindo as cinco notas, enquanto toda a paisagem torna-se mais densa. O flugel cresce e cresce, abarrotando-se até alcançar uma nota longa, forte e estridente. Quando cessa, todos os outros instrumentos, aos poucos, também silenciam até restar apenas o violoncelo com a sonoridade ainda raspada (agora mais metálica), mas não tão áspera. Entra um balafon, o violoncelo começa glissandos, primeiro apenas ascendentes e impetuosos, então ascendentes e descendentes continuamente um pouco mais ligeiro, um pouco mais correndo. É possível ouvir ao fundo alguma pizza-mar, assim como claves – às vezes, o multi-tom. A intensidade dos eventos sonoros diminui e, aos poucos, os instrumentos voltam a desaparecer, alguns mais teimosamente que outros. Permanece apenas o violoncelo que parece infinitizar-se no quase-silêncio.

De modos diferentes, as duas improvisações buscam criar paisagens sonoras não apenas a partir das imagens selecionadas, mas utilizando-se de elementos específicos do discurso musical que possam se referir à imagem de algum modo (como, por exemplo, o uso do flugel e a citação da introdução de “Assim falava...” em relação a uma imagem que mostra o deslocamento urbano). Essas imagens funcionam como o que Jeff Pressing (1998, p. 8, tradução nossa) nomeia “*referent*”, “um conjunto de estruturas (constrições) cognitivas, perceptivas, ou emocionais que guiam e auxiliam na produção de materiais musicais”¹⁵⁵ durante a improvisação. Um ponto de ancoragem e referência ao qual os improvisadores se amarram para ganhar consistência com maior facilidade. Um *referent* pode ser a imagem e a conversa que guiam o “Som da imagem”, mas também a definição de um tema para

154 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=o5bU7ibqGko>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

155 No original: “a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials”.

a improvisação que não será regida (como no improviso a partir do tema “chuva”, no sétimo encontro¹⁵⁶) ou o uso de jogos de improvisação com objetivos específicos, como Chefa propõe.



Figura 7: Fotografia de Alexey Bednij. Fonte: Internet.
Disponível em: <<https://goo.gl/t9Q1no>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

No jazz, que é o ponto de partida de Pressing, são *referents* os caminhos melódicos e as progressões harmônicas (assim como seus usos) que definem a forma da música. Um elemento que não apenas dê instruções básicas para que se inicie a improvisação, mas que também selecione o material sonoro que poderá ser incluído e utilizado é um *referent* (*Ibid.*). Essa é, inclusive, sua principal contribuição, segundo Pressing: ao funcionar como filtro de materiais, ele diminui o esforço cognitivo que o improvisador despenderia em atividades de decisão, previsão e seleção (concomitantes) dos materiais musicais durante o decurso da improvisação.

Por outro lado, o *referent* também cria engajamento no público quando insere “material com fundamentos estruturais e emocionais aprimorados para envolver o

156 Cf. p. 105-6.

ouvinte e o *performer* e reforçar a identidade da peça em e através de diferentes performances” (*Ibid.*, p. 9, tradução nossa¹⁵⁷). Desse modo, o *referent* atua tanto em relação ao improvisador, catalisando seu processo cognitivo, quanto em relação ao público, tornando a performance mais reconhecível e estruturada em relação à escuta comum¹⁵⁸ (hegemônica) que partilhamos e suas expectativas.

Outro conceito importante que Jeff Pressing (*Ibid.*, p. 11) elabora para entender os processos cognitivos que uma improvisação demanda é a *knowledge base*: inventário de materiais, técnicas, modos de expressão, estratégias de resolução que estão disponíveis ao improvisador, que foram e estão sendo pinçadas e armazenadas através de todas as suas vivências (não apenas com improvisação, não apenas com música), como “um caldeirão de ferramentas coletadas e afinadas a fim de otimizar a improvisação” (PRESSING, 1998, p. 11, tradução nossa¹⁵⁹). Enquanto o *referent* atua no nível paradigmático da improvisação (enquanto discurso), delimitando quais materiais entre todas as combinações possíveis encaixam-se naquela situação, o *knowledge base* atua na instância sintagmática, se assim pudermos dizer, organizando os materiais filtrados pelo *referent* em fraseados, em intervenções. Essa relação, contudo, é de mão dupla; o *referent* é capaz de selecionar apenas os materiais existentes na *knowledge base*, que dependem majoritariamente da variedade de experimentações que o improvisador vivenciou, ouviu, percebeu, sentiu até o momento. A *knowledge base*, contudo, refere-se sempre ao *referent* no momento de selecionar a intervenção possível.

Esse circuito nem sempre torna-se à superfície da consciência do improvisador, fazendo parecer que algumas de suas respostas às intervenções no círculo de trabalho procedem de dimensões inconscientes e misteriosas que, racionalmente, não se podem alcançar. Algumas de nossas intervenções, especialmente nos exercícios de imitação e dos quatro sons, assemelham-se a reflexos, mas estão diretamente ligadas às categorias cognitivas de *referent* e *knowledge base*, segundo Pressing. Essas instâncias, contudo, nem sempre estão presentes em todos os espaços de improvisação livre – na maioria deles, por

157 No original: “material with emotional and structural foundations honed to engage the listener and performer and reinforce piece identity within and across different performances”.

158 Definida pela paisagem sonora urbana, pelas mídias sonoras, por nossas *playlists*.

159 No original: “a cauldron of devices collected and fine tuned on the basis of optimizing improvisatory performance”.

exemplo, não há *referent*. A maioria dos jogos realizados durante a oficina, contudo, possuíam algum referente: seja uma ação específica a ser realizada (tocar quatro sons), um tema proposto (chuva), uma imagem a sonorizar, ou mesmo as indicações da regência. O exercício de imitação só configurava um referente para quem imitava, mas o exercício de “solos e duos”, que mais repetimos no decorrer do processo (em cinco dos doze encontros), não apresenta nenhum referente pressuposto. Nesse caso, contudo, a *knowledge base* do improvisador é convertida em um referente a partir do qual ele improvisará.

O *referent* e a *knowledge base*, contudo, não são dinâmicas puramente inscritas no diretório de dados do córtex cerebral (processos de decisão racional e consciente); ocupam algumas regiões e padrões de ativação do cérebro geralmente ligadas à desinibição, criação espontânea e processos de decisão não-conscientes (LIMB; BRAUN, 2008), isto é, processos cognitivos em que o pensamento racional não consegue estar totalmente a par dos desdobramentos que se dão. Exames de ressonância magnética em improvisadores de jazz¹⁶⁰ mostraram que, enquanto improvisam, regiões do córtex pré-frontal ligadas a automonitoramento (e autocensura) diminuem de atividade, enquanto são ativadas regiões relacionadas à linguagem, autoexpressão e controle de atividades senso-motoras. Desse modo, enquanto “estruturas cognitivas em que comportamentos dirigidos são monitorados, avaliados e corrigidos” (*Ibid.*, tradução nossa¹⁶¹) são inibidas¹⁶², regiões médias do córtex pré-frontal relativas à “organização de comportamentos internamente motivados, autogerados e não-estimulados” (*Ibid.*, tradução nossa¹⁶³), mas também associadas à autopercepção e à produção de narrativas de si (autobiografias)

160 A pesquisa de Limb e Braun (2008) foi realizada em câmaras de ressonância magnética com teclados não-magnéticos adaptados a elas. Seis improvisadores veteranos de jazz foram convidados a realizar quatro procedimentos dentro da máquina: 1) tocar uma oitava da escala de Dó maior em semínimas; 2) usando as notas da escala anterior (dentro da oitava), improvisar uma melodia; 3) Dias antes do experimento, pediu-se aos improvisadores que memorizassem uma composição original dada a eles – o terceiro procedimento foi tocar essa composição com o acompanhamento de um quarteto de jazz pré-gravado; 4) a partir da estrutura harmônica da composição, e utilizando o mesmo acompanhamento do procedimento anterior, os tecladistas deveriam improvisar sobre a faixa pré-gravada. Esse estudo trata, portanto, da improvisação idiomática.

161 No original: “cognitive framework within which goal-directed behaviors are consciously monitored, evaluated and corrected”.

162 Curiosamente, essa região (lateral) do córtex pré-frontal também está envolvida nos comportamentos que respondem a demandas sociais, analisando e inibindo ações que poderiam ser consideradas inapropriadas. Acredita-se que também esteja ligada (especialmente a região dorsolateral) a planejamento e execução de comportamentos que exigem uma série determinada de procedimentos específicos, devido à sua alta ativação em momentos de automonitoramento consciente e grande atenção focal (LIMB; BRAUN, 2008).

163 No original: “organizing internally motivated, self-generated, and stimulus-independent behaviors”.

umentam de atividade. O padrão de ativação do cérebro desses músicos enquanto improvisavam é semelhante ao que se chama de “mente vacante” (*mind wandering*), ou “rede padrão” (*default network*) que corresponde a uma rede de ativação dos neurônios geralmente encontrada quando a mente não se foca em nenhuma atividade cognitiva particular e/ou exterior. Desse modo, em vez de sintonizados e concentrados em construir informações e dados acerca dos estímulos recebidos pelo corpo, os neurônios voltam-se para processos internos do agenciamento cerebral¹⁶⁴ (WILLIAMSON, 2015). A principal hipótese, a partir desses dados, é que a “improvisação dá-se a partir de processos auto-referenciais internos similares, que suspendem as atividades de monitoramento externo consciente em favor de um foco parcial ou quase completo em pensamentos internos” (*Ibid.*, tradução nossa¹⁶⁵). Victoria Williamson (*Ibid.*), contudo, aponta que, mesmo lembrando o padrão de ativação da “mente vacante”, a improvisação não pode ser considerada atividade desempenhada pela mesma rede, porque regiões do córtex pré-frontal responsáveis pelo monitoramento de ideias, embora inibidas, continuam ativas (BENGTSSON *et. al*, 2007, *apud*. WILLIAMSON, 2015). Isso ocorre porque o improvisador raramente está sozinho, e, de algum modo, precisa estar atento ao ambiente que o rodeia (mesmo que esse ambiente seja uma faixa pré-gravada de um quarteto de jazz). Ao mesmo tempo que, dentre todas as intervenções possíveis de se realizar, nem todas são interessantes ao fluxo em que se está. O *referent*, que filtra possibilidades na *knowledge base*, recorre a ela para que se decida qual o melhor modo de intervir naquele momento.

De modo sintético, o processo da improvisação gera no cérebro desinibição das possibilidades expressivas (*knowledge base*). A inserção de referentes delimita as possibilidades utilizáveis e aumenta a probabilidade do improviso tornar-se consistente – o que pode restringir, ao mesmo tempo, a taxa de surgimento de “novidades” em um cenário mais amplo. Quanto mais referentes coexistem no plano musical da improvisação, menos chance de dar errado há. Por outro lado, a improvisação pode limitar-se apenas a um passeio pelas estruturas já estabelecidas

164 A “default network” é uma área de estudo da neurociência relativamente recente. É geralmente encontrada quando, dentro da câmara de ressonância, a pessoa ainda não foi demandada a realizar nenhuma atividade específica (WILLIAMSON, 2015).

165 No original: “improvising relies on similarly internal self-referential processes, which suspend external conscious monitoring in favour of a partial or almost complete focus on internally generated thought”.

pelos referentes e começar a se cristalizar em um modo particular e recorrente de percorrer esse caminho – como geralmente acontece na improvisação idiomática, onde “em suas tentativas de improvisação o aprendiz irá fazer um uso mecânico dessas estruturas, e não vai, efetivamente, improvisar” (COSTA, 2016, p. 59). Durante o improviso de clarinete no “Delicado Caymmi”, percebia algumas estruturas, algumas saídas retornarem dentro da estrutura rítmica e harmônica sobre a qual eu precisava improvisar. Para escapar dessa recorrência, é necessário que o improvisador, nessas situações mais referenciadas, exerça uma tensão sobre o comodismo de seu próprio corpo, que busca a postura mais confortável para se derramar. O *referent*, que funciona como um catalisador da improvisação, nesse caso, também pode ser seu carrasco ao limitar demais as possibilidades utilizáveis. De fato, a coexistência de muitos referentes especializa a improvisação dentro de um território musical específico – um idioma – e exige que o improvisador esteja cada vez mais acostumado com as organizações sintáticas e semânticas suscitadas. A improvisação, nesse viés, precisa ser precedida por uma longa aprendizagem da gramática desse território musical até que o músico torne-se fluente.

Esse talvez seja o maior problema quando o ensino de música torna-se produtivista, realizando-se e afirmando-se com o repertório. Nesse momento, a improvisação se confunde com o solo e os espaços pelos quais ela circula tornam-se utilitaristas e superestruturados. Numa educação conservatorial, espera-se sim que os jovens músicos sejam capazes de improvisar e exprimir seu potencial criativo individual (porque, por esse pensamento, a improvisação é a expressão máxima e particular de um sujeito musical), mas só depois de revisarem uma lista de técnicas e noções que são pré-requisitos para alcançar esse nível. Por outro lado, a prática de improvisação na educação musical, em geral, é também cerceada a partir de aspectos culturais ligados a determinados idiomas¹⁶⁶. Na orquestra, quem improvisa é o *spalla*¹⁶⁷, o músico de maior técnica de um naipe e que melhor conhece,

166 Se procurar aula de improviso, hoje, em algum conservatório ou escola de música mais tradicionalista brasileira, precisarei provavelmente escolher entre jazz e choro (às vezes, blues). Nesse caso, meu instrumento escolhe por mim: clarinete é bem mais comum no choro (o que não me impediria de escolher jazz, mas o ponto aqui é que o ensino de improvisação ainda está ligado, nos modos mais formais de ensino de música, a basicamente dois idiomas principais que, conseqüentemente, delimitam um horizonte de instrumentos musicais aptos a improvisar [saxofone, clarinete, flauta, trompete, geralmente]).

167 O *spalla* é o primeiro violino de uma orquestra, responsável por afinar os instrumentos e canal de comunicação entre os músicos e o maestro, repassando as determinações deste àqueles. Em algumas orquestras, o primeiro violoncelista também é chamado *spalla*. Em bandas e orquestras de sopros,

portanto, os meandros das notas e escalas musicais (e, por este motivo, pode criar improvisos frescos dentro deste sistema devido a sua *knowledge base*).

Por meio de um ensino tecnicista e produtivista, faz-se parecer que a improvisação exige do músico anos de prática, anos de técnica no instrumento, quando poderia, de outro modo, facilitar as primeiras experimentações musicais (como pensaram Koellreutter, Conrado, Schafer, Chefa). A improvisação nos faz perceber que muito da música é descoberta (do som, do timbre, do instrumento etc.). Entretanto, a partir da formação tradicional que grande parte dos estudantes de música ainda recebe em escolas de base aos moldes do Conservatório de Paris no século XVIII e XIX, os músicos não são dados a descobrir, mas a apenas repetir o *já dado* da partitura, resguardar o *já sabido* do instrumento. Schafer (2011, p. 268) lembra que, em uma educação muito voltada para a excelência da digitação, acaba-se criando uma cisão entre mente e corpo, levando o estudante a não mais pensar sobre aquilo que faz, mas a apenas repetir as ordens que recebe através das notações (que representam o símbolo da “vontade de verdade” do compositor, em detrimento à “vontade de potência” do instrumentista). As improvisações mais surpreendentes que vivenciei no *Sonoridades* desde 2014 vieram de “não-músicos”, especialmente alunos do curso de dança da UFC que percebiam com maior sensibilidade a urgência corporal que a improvisação demanda e que não estavam conformados ao modo de fazer música que os músicos (com formações parecidas), querendo ou não, compartilham. O que ocorre com o improviso na educação musical, portanto, não é sua renegação, mas um cerceamento do seu espaço¹⁶⁸, ou melhor, uma desterritorialização em relação ao improviso livre.

A improvisação livre não é, contudo, uma desterritorialização absoluta de todos os idiomas musicais: a emergência (messiânica) de um plano sonoro em toda sua caotização e consistência. A improvisação livre não é a resposta final para os

geralmente o posto é exercido pelo primeiro clarinete.

168 Cerceamento em relação a duas frentes: 1) ainda é muito mais fácil encontrar escolas de música que ressoam o ensino conservatorial tradicional do que escolas que buscam incentivar o aluno por outros pontos que não seja a realização eficiente do repertório (quando encontramos escolas que utilizam-se da improvisação, geralmente ou ocorre como uma atividade pontual para “desestressar” os discentes, ou em escolas que não se propõem a ser efetivamente escolas de música); 2) dentro do repertório de concerto, as possibilidades da improvisação são sempre limitadas pela quantidade de compassos que o compositor reservou para aquele momento, assim como pelo esqueleto harmônico da peça. Lembro quando tocava na banda do IFCE: em algumas peças com espaço para improviso, os músicos solistas usualmente optavam por tocar a linha sugerida na partitura pelo arranjador – um ou outro, às vezes, mergulhavam no improviso idiomático.

problemas e as limitações da educação musical. É, a seu passo, um modo particular de se fazer/criar música espontaneamente com o mínimo de referentes possível e, mesmo assim, garantir que esse *acontecimento musical* possua consistência e sentido. Desse modo, ela não deixará de produzir uma semiótica (enquanto modos de organização de signos), e mesmo uma gramática (produzindo discursividades mais ou menos consonantes com sua proposta epistemológica). Essas, pelo menos, não serão pressupostas e impostas, mas construídas junto com o processo (COSTA, 2016, p. 32). A improvisação livre “não é necessariamente contra os idiomas. Ela só não se submete a eles” (*Ibid.*, p. 71). Sem dúvidas, configura-se também como um território específico de composição com seus fluxos expressivos próprios. Contudo, neurocientistas acreditam que a prática de improvisação desenvolve-se bem mais ao redor da exploração sintática dos materiais musicais do que propriamente semântica, apegando-se menos à produção de significados musicais do que à composição de novas relações entre elementos diversos¹⁶⁹. O significado na improvisação, desse modo, torna-se “intangível e possivelmente supérfluo” (DONNAY *et al.*, 2014, tradução nossa¹⁷⁰). Donnay *et al.* (2014) argumentam, assim, que a produção de sentido em música não é extra-referencial como acontece com a linguagem, mas dependente fundamentalmente do contexto em que ela se dá. Em outras palavras, um fraseado musical improvisado livremente não recebe sentido a partir de sua referencialidade a um ente exterior ao discurso ao qual ele estaria se referindo (como uma emoção, ou certo ânimo, por exemplo), mas através do seu

169 Onze pianistas profissionais destros, com larga experiência com improvisação em jazz foram convidados para a pesquisa. A experiência ocorreu com pares de improvisadores: um, na câmara de ressonância magnética, com um teclado adaptado; outro (um dos pesquisadores), numa “sala de controle”. Ambos ouviam-se através de fones de ouvidos. A pesquisa dava-se em dois momentos, ambos utilizando o jogo de “Trading fours” (alternando quatro) como método de aplicação do experimento. Neste jogo, os músicos alternam improvisações que devem durar um número determinado de compassos – no caso da pesquisa, quatro compassos. Primeiramente, os músicos deveriam improvisar a partir da escala de ré dórico apenas com semínimas sobre uma faixa rítmica pré-gravada. Em seguida, poderiam improvisar livremente (melódica e ritmicamente) sobre outra faixa rítmica também pré-gravada. Em ambos os momentos, os músicos eram instruídos a ouvir e responderem às intervenções e fraseados do outro. Segundo esta pesquisa, durante a improvisação em grupo de jazz, houve diminuição da atividade em regiões do cérebro relacionadas ao processamento semântico da linguagem e à capacidade de resolução de problemas. Áreas relacionadas à produção e compreensão de linguagem, contudo, ativaram-se. Isso pode demonstrar que a prática de criação espontânea em música decorre de uma exploração muito mais sintática dos materiais musicais do que propriamente semântica. Por outro lado, diferentemente dos experimentos com improvisadores solo, no improvisado em grupo, as regiões relacionadas ao automonitoramento estão mais ativas. Os pesquisadores acreditam que o uso de um jogo estruturado como o “Trading fours”, em que os músicos precisam conceber frases que perfeçam exatamente quatro compassos, aumentou ainda mais a ativação dessa região (DONNAY *et al.*, 2014).

170 No original: “intangible and possibly superfluous”.

encadeamento dentro de uma discursividade. A discursividade, contudo, já não mais será linear, referencial e significativa. A “conversa” que acontece enquanto improvisação não discorre sobre os significados, mas sobre os atributos sintáticos da língua. Desse modo, a improvisação não quer, nem precisar “dizer” qualquer coisa que seja. Ela só quer *montar, inventar* outra língua. A conversa abriu-se à escuta, como as crianças que inventam uma língua própria que só elas e os amigos entendem, ou os atores que, abarrotando as entonações de “intenções”, conseguem fazer-se entender sem dizer uma única sílaba significativa.

O discurso (aberto) à escuta compôs-se como agenciamento expressivo – agenciamento coletivo de enunciação –, em devir com o plano musical que o produziu, desterritorializando-se e desterritorializando-o. Desse modo, a potência da improvisação livre reside em retirar a autoexclusão que as técnicas e os vocabulários instrumentais criam uns em relação aos outros, permitindo que eles se somem como diferentes estratégias para que se improvise. Essas ferramentas podem ser sacadas, performadas, combinadas, fusionadas para fazer surgir novos eventos sonoros, novas paisagens sem que se preocupe se está fora do campo harmônico, fora da afinação das notas, fora do andamento rítmico; o círculo de trabalho é uma oficina de sons, sempre uma experimentação sujeita a funcionar ou não. A questão que a improvisação livre levanta não é, portanto, de uma liberdade suprema e transcendente enquanto existência (porque uma liberdade também é sempre relativa, negociada, uma vez que estamos imersos em fluxos cujo controle não possuímos). Não se trata de extrapolar a “vontade de si”, isto é, fechar-se na expressão da querência de um sujeito autocentrado e isolado, sendo “completamente aleatório” (WILLIAMSON, 2015)¹⁷¹ durante o improviso, mas de estabelecer cada vez mais conexões – “de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou bem uma estrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 17) –, estar vazado, espacializado, presente. É assim que o corpo mostra-se tão imprescindível para a improvisação livre. É preciso deixar-se contaminar um pouco mais, lançar-se ao diferimento de si que dissolve o “Eu” no coletivo de improvisadores. Mesmo quando se é o solista na improvisação,

171 “Criatividade não é ser completamente aleatório. Trata-se de fazer a melhor intervenção a partir de um estímulo determinado, uma que surpreenda e apraza” (WILLIAMSON, 2015, Tradução nossa). No original: “Creativity is not about being utterly random. It is about making the very best outcome from a possible input, one that surprises and delights”.

não se está sozinho, mas em relação com os outros. Nesse sentido, um solo durante uma improvisação livre, em vez de conformar-se ao lugar de exposição da técnica em um instrumento, torna-se uma outra qualidade de relação e de escuta – também um novo referente através do qual a performance pode se desdobrar. Em relação às implicações pedagógicas, também funciona como um momento para que o improvisador proponha intervenções mais drásticas no plano de composição exercitando (e expandindo) tanto sua *knowledge base* quanto a autoconfiança. Nesse lugar, quão maior a variabilidade de técnicas e vivências que você possuir, talvez mais confortável você se sintá. Minha experiência com teatro antes de conhecer o *Sonoridades* e minhas vivências com dança nos últimos anos ajudaram-me indubitavelmente a ocupar esse lugar e criar com cada vez menos pressão ao longo dos anos. Durante a oficina de 2015, eu me cobrava bastante para trazer elementos sempre novos a cada círculo. Em 2017, comecei a entender que, para que a improvisação seja satisfatória não apenas para você, o improvisador, mas também para quem escuta, para quem toca ao seu lado, importa muito mais o fluxo, a escuta e a presença do que quão surpreendente (e espetacular) você consegue ser.

Fizemos o exercício “solos e duos” proposto por Chefa (ALONSO, 2014) diversas vezes durante a oficina. A cada outra vez, além de surgirem elementos novos que os improvisadores traziam semanalmente, mostrava-se também a crescente entrega de seus corpos à proposta. Percebe-se a entrega do corpo ao notar-se a intensificação da escuta uns nos outros, a sensibilidade aflorando através das peles – uma abertura que pode não ser tão grande devido à curta extensão da oficina, mas que eu sentia a cada semana que passava durante os círculos de trabalho.

Nosso primeiro contato com “solos e duos” foi no segundo encontro. A proposta é simples: um participante começa a improvisar livremente com as sonoridades, geralmente sem um tema específico pré-definido; quando sentir o momento, o improvisador seguinte começa a tocar também, fazendo desse encontro não mais a sobreposição de dois solos, mas um duo de improviso; quando sentir, o primeiro integrante silencia, e o segundo continua, agora como um solo podendo

seguir o fluxo do dueto que se deu anteriormente, ou experimentar caminhos diferentes (ALONSO, 2014). O círculo assim segue.

Durante os solos, as peles dos improvisadores revelam-se: dão-se à escuta, suas marcas, dobras, modelagens. Escuta-se não somente o delineado do seu fraseado, mas, se se limpar bem o pavilhão, as ressonâncias das escutas que lhes produziram, todos os ouvidos que lhe foram emprestados. Se a improvisação livre pode ser o espaço em que “sou todo ouvidos”, ou em que lhe “dou ouvidos”, é justamente porque uma escuta constrói-se por empréstimos, acumulação e amontoamento (SZENDY, 2008, p. 13). Uma “escuta planejada”, projetada estaria inevitavelmente fadada a um fechamento que decai o ouvido na audição segundo preceitos determinados. Contudo, as políticas de escuta multiplicam-se povoando-nos com suas máquinas abstratas e seus projetos de escuta (territórios) mais ou menos omitidos – tudo isso acumula-se. A “potência de abertura”, nesse contexto, consiste na capacidade de acumular territórios, revertendo o jogo do capital que lhe quer atribuir uma especialidade através de um território e um enquadramento únicos. Em vez de acumular as moedas de uma única nação, muitas vezes um melhor investimento é ter economias provenientes de diversos povos. Nesse sentido, a prática de improvisação livre pode ser um espaço de câmbio em que os improvisadores (músicos e não-músicos) estão mais disponíveis para compartilhar inspirações, referências e invenções. Sem as abstrações do idioma, a pressão produtivista do modelo conservatorial, podemos nos aquietar na física e na microfísica do som.

Sair dos espaços disciplinares, contudo, não é tarefa fácil, uma vez que eles se inscrevem e se dão em nossos corpos tanto quanto nas instituições. No segundo encontro das oficinas, a primeira volta do exercício de “solos e duos encadeados” desvela as territorializações que revolvem os jovens improvisadores¹⁷². Várias propostas desenvolveram-se ao redor de linhas melódicas simples, pulsos e células rítmicas binárias ou quaternárias – alguns duos, inclusive, acabam tornando-se solo e acompanhamento quando um instrumento rítmico é anteposto a um instrumento melódico, e sua única intervenção é marcar o pulso da melodia. Muitos duos não chegam a se desenvolver, deixando a sensação de que mais material poderia ser

172 Cf. <<https://youtu.be/zs0PnWWov7M>>.

extraído dali se durasse mais tempo. É perceptível também que vários improvisadores ficam inseguros no momento de entrar e propor um duo¹⁷³. Olham-se, como que procurando uma marca de entrada.

O movimento não flui no começo: os solos não escorrem e escoam nos duos. Entre um momento e outro surgem buracos – ora silêncios, ora mudanças de intenção – que quebram o fluxo da improvisação. Conforme o círculo roda, entretanto, os improvisadores começam a se familiarizar com a intenção do jogo, já desterritorializando alguns tensionamentos no corpo. Surgem algumas propostas interessantes, como um cavaquinho vertido em instrumento rítmico por alguns segundos (a partir das cordas abafadas) (08:15), a pele, os músculos e os ossos da perna utilizados como material percussivo (15:07).

Os duos entre perna percutida e caxixi (15:14), caxixi e voz (com sonoridades guturais) (16:44), voz e flauta de êmbolo (com pés arrastados) (18:44) marcam outra qualidade de escuta. Até então, os duos funcionavam como espaços entre dois solos, em que o segundo improvisador acompanhava o primeiro até que chegasse o momento do seu solo. Nessas três duplas, contudo, um fluxo se instaura e as propostas não são apenas abandonadas para que outra fatia chegue – elas misturam-se, envolvem-se; e quando mudam, é por corredeira, vazão, não por secção. O caxixi, por exemplo, contamina-se com a sonoridade da pele percutida e não a invade ou engole, mantendo-a ali, lado a lado, ainda audível. Por vezes, produz imitações dos ataques da baqueta na pele, mas preserva-se como uma ondulação de fundo – ora mais forte, ora mais fraca, mas sempre fazendo-se ouvir. Quando é o momento do seu solo, a improvisadora extrapola essa ondulação fazendo-a caber em um pulso rítmico, mas permitindo que o ritmo se instaure rompendo o pulso para, logo em seguida, voltar a conduzi-lo. A voz entra com sonoridades guturais que se acrescentam à paisagem definida pelo caxixi. Quando a voz começa a improvisar uma linha mais melódica, contudo, o caxixi acaba capturado por uma linha rítmica e insere-se em um fluxo quaternário – antes disso, houve alguns desencontros devido à polirritmia criada entre os dois. É no momento

173 O que deve acontecer quando o improvisador sentir que o solo em escuta já ganhou consistência suficiente. Durante a oficina, por várias vezes, os improvisadores entraram antes de deixar que a proposta do solo se efetivasse. Isso nem sempre quebra o fluxo do improviso, mas a proposta do jogo é fazer com que esse espaço (o solo) exista na improvisação livre. Com o aumento da prática, no entanto, eles começam a entender a importância em ser generoso com o colega deixando que ele tome seu tempo para compor seu solo.

em que o caxixi repousa sobre esse ritornelo rítmico que a voz ganha um pouco mais de liberdade e tenta algumas variações em seu canto (17:44). Quando o caxixi sai, o pulso permanece no corpo do improvisador e da voz e ele segue basicamente a mesma linha do duo, mas agora como um solo – ele se apega bastante a essa linha rítmica. Os pés arrastados entram reforçando a base rítmica – mesmo que desenhem um contraponto com a voz – enquanto a flauta de êmbolo, mais livre, sobrevoa a paisagem rítmica. Os pés arrastados logo cessam e a voz vai sumindo. Quanto mais longe ela está, menos se percebe o pulso rítmico. Rapidamente, a flauta sugere retornar ao pulso e a voz, como que tomada por vigor, regurgita-se (19:21). Mas logo a flauta dissolve a linha rítmica, enquanto a voz desaparece através de uma nota longa *diminuindo*. Perceba que o pulso ainda está no corpo do improvisador, mesmo em silêncio.

No oitavo encontro, o caráter das propostas de solos e os encontros em duos já recebiam outra abordagem. Neste encontro específico, jogamos de olhos fechados enquanto o círculo rodava, intensificando a escuta. O círculo de trabalho começa com um pequeno balafon, um caxixi duplo e o verso de uma kalimba transformados em uma seção rítmica: batidas, viradas por todos os lados, variando entre os três timbres que essa bateria amadeirada produz. A improvisação já começa com muita energia¹⁷⁴. A improvisadora seguinte aproveita para inserir a sonoridade de uma kalimba em um momento mais silencioso e de menor energia (00:26). Com a kalimba, a paisagem retrai-se tornando-se menos densa. Mantêm-se veloz por algum tempo, mas logo ralenta também. Importante perceber, inclusive, como a qualidade de som da seção rítmica modifica-se a partir dessa entrada: o ritmo começa efusivo e denso, mas quando a kalimba entra veloz, ele diminui e centra-se em texturas mais delicadas, como a percussão no corpo dos caxixis, por exemplo, cujo som, pequeno e seco, acaba funcionando como um contraste às sonoridades abertas da kalimba e do balafon, que quase se misturam. Até quando o improvisador recorre outra vez ao verso da kalimba (cujo som é o mais ressoante e seco dos seus três timbres), agora faz com cuidado – diferente do começo do seu solo –, como se pudesse dissolver a secura da madeira oca na umidade da kalimba com balafon.

174 Cf. <<https://youtu.be/XfWL5erdyn8>>.

Mais à frente, a escaleta sola com dissonâncias em um crescendo (02:49). Durante uma série de sons estridentes, a próxima improvisadora insere pequenos ataques de língua, às vezes alguns sopros, e também vocalizações curtas. A escaleta polariza-se em pequenos sons macios e agudos estridentes, enquanto os estalos, as vocalizações, os ataques continuam. A escaleta sai, os outros sons permanecem, variando apenas as vocalizações que se tornam mais presentes e ligeiramente mais fortes durante o solo. Entra a flauta de êmbolo tecendo contraponto (04:09). As intervenções da primeira improvisadora esparsam-se quando em contato com a sonoridade da segunda: primeiro, as vocalizações diminuem de frequência e, então, de intensidade; depois, os estalos distanciam-se cada vez mais uns dos outros.

Entra o teclado (com timbre de piano) para fazer duo com a flauta de êmbolo (05:39). Começa com notas soltas, separadas, calmas, enquanto a flauta cantarola continuamente. Mais ou menos como se um céu claro com poucas nuvens tomasse a sala e um jovem passarinho se empoleirasse para cantar despreocupadamente: devir-atmosfera do teclado, devir-pássaro da flauta. O teclado tenta uma escala, alguns acordes com sustentação (pedal), então começa a jogar com o contraste entre notas graves sustentadas e pequenas passagens agudas que quase evaporam. A flauta se acalanta pouco a pouco enquanto o teclado dedilha quase sem pressão alguns fiapos de tema. Ela some.

A paisagem é rarefeita, flutuante (06:28). Às vezes, o teclado ataca algumas notas um pouco mais fortes, mas logo deixa o som esvanecer em silêncio. Começa a traçar uma progressão harmônica, mas ela se desfaz também em um amontoado de notas sem direção. Ele espirala e chega ao registro agudo, mantendo-se lá por algumas notas. Passeia entre os registros agudo, grave, médio do instrumento, ora deixando-se ficar em acordes que ressoam, ora perfazendo alguns caminhos melódicos que levam a outros acordes. O xilofone entra com um glissando ascendente delicado (07:37). Silêncio no teclado. Uma nota aguda no xilofone, solitária, e o teclado volta a realizar algum bailado escalar. O segundo improvisador varia entre o xilofone e o uso de um agogô metálico, que ele toca cuidadosamente, silenciosamente. Tudo é muito pequeno, quase em pontas de pé, deixando que cada coisa tome o tempo necessário. O teclado cresce centrando-se em notas graves,

enquanto o xilofone ataca algumas notas agudas. Eles variam entre momentos com maior intensidade e momentos mais calmos, alternando também os momentos de linhas melódicas – durante esse momento, o teclado mantém uma nota grave repetida como base da paisagem. Resta apenas esta nota grave reiterada continuamente no teclado, e ataques continuados (crescentes) em um dos lados do agogô (08:28).

O seu solo começa como uma variação entre toques no agogô e em notas variadas no xilofone. Às vezes, dependendo de como se toca, as sonoridades dos dois instrumentos tornam-se parecidas, confundindo-se. O improvisador permanece um tempo atacando continuamente o agogô, mais uma vez crescendo – mas o som do instrumento é, agora, mais ressoante, uma vez que está suspenso no ar. Apoiá-lo no chão e deixá-lo cair. Durante a queda, entra o próximo improvisador com um som soprado em um clarinete – não há nota, é apenas o som do sopro de ar percorrendo o corpo do instrumento. Entremeando o sopro do clarinete, algumas notas no xilofone. Pausa. O sopro recomeça, assim como as pequenas intervenções no xilofone. A paisagem voltou a evaporar. Atente que a consistência do improviso não diminui: foi apenas o fluxo de expressão que se tornou nuveado, translúcido, recuperando um pouco da energia que estava presente tanto no duo voz-flauta de êmbolo quanto no duo flauta de êmbolo-teclado.

Os fluxos, em meio à improvisação livre, sobrepõem-se, atravessam-se. Em alguns momentos, eles se perdem em algum ponto, mas logo podem ser recuperados ou reiterados por algum improvisador. De outro modo, eles são passageiros e, ao perderem-se, abrem espaço para outros territórios. Uma improvisação livre, desse modo, não deixa de ser a produção de diversos agenciamentos territoriais que dão aos ouvidos estalos das múltiplas e inúmeras escutas que se misturam naquele momento – mesmo que sejam apenas dois improvisadores por vez. Mesmo em silêncio, com os olhos fechados, todo o círculo se afeta pelo que se passa entre-dois. É por isso que podemos improvisar por mais (bem mais) de 35 minutos e parecer que apenas um momento se passou ali. O fluxo que nos atravessa produz singularidades.

Quase no final do duo, já emendando com seu solo, o clarinete insere algumas notas (10:13). Agora ele varia o som soprado com algumas notas, tentando

sempre fazer o sopro aparecer através da superfície das notas. Nada parece acontecer. Ele não progride ou evolui. O clarinete está apenas brincando com suas notas e seu som de sopro: correndo para cima, saltando para baixo, deixando o som de balão sair por entre seus lábios – subvertendo a ordem de fechar bem a boca ao soprar a boquilha.

O violão entra com uma escala cromática ascendente (11:28). Além de ganhar intensidade, ele também aumenta a velocidade à medida que sobe. O clarinete acompanha o movimento, ambos crescendo em movimento paralelo e cada vez mais acelerado, passando pelas diversas regiões: grave, média, até a região aguda do clarinete. Um trinado agudo, contínuo, enquanto o violão, após um breve silêncio, faz um glissando ascendente na corda mais aguda. O trinado some e fica um pequeno trilo também na região aguda do violão, como que imitando o clarinete. Este retoma o som soprado, agora combinando-o com o trinado (na região média) (12:02). O violão segue em acordes descendentes, produzindo curtos saltos.

Adiante, encontramos um duo de vozes. A primeira vem de um solo curto que seguiu o caminho marcado por seu dueto anterior com uma flauta tenor. A segunda voz entra com ataques de língua em sobreposição com a vocalização melódica da primeira (17:36). Elas brincam com o ritmo, produzem variações nas entoações, uma voz escorrega na outra, assim como apoiam-se. Quando a segunda voz começa a vocalizar, a primeira toma seu lugar e joga com os ataques de língua (18:00). Elas giram em suas vozes (18:16). O duo alarga-se de tal modo que, quando a primeira sai, parece que ainda escuto as duas juntas.

A improvisadora segue seu solo a partir de uma das últimas linhas do duo. Repete-a três, quatro vezes, então estica-a numa nota longa que a conduz até um bocejo (18:52). Repuxa mais uma vez, tornando-a ainda mais longa. Propõe algumas variações seguindo a linha que lhe sobrou. Um ritornelo suave. O violão entra com pequenos toques no corpo do instrumento que reverberam um som grave sobre os sons longos e agudos da voz: devir-trovoada do violão. Ela passa do longo, para um bocejo, para chegar novamente às pequenas células que lembram o duo de vozes, contrapondo-se com curtos toques no violão (19:57). O som forte e incisivo do violão percussivo contrasta com o som pequeno (em intensidade, em largura) da voz.

À frente, mais uma vez a flauta de êmbolo, agora em duo com percussão corporal (24:04). A flauta permanece em três ou quatro variações durante todo o duo, mas a percussão corporal passa de uma experimentação de timbres e sonoridades do corpo (24:04 – 24:53) para um devir-macaco (24:54). Não se trata apenas da vocalização, mas também da velocidade e da qualidade de movimento do corpo. Em seu solo, o improvisador persiste na linha que produziu o devir-macaco, mas fazendo-a cantar (26:14) – o devir-animal tornado fluxo expressivo. Quando canta, parece cortar a linha do devir, mas as mãos ágeis do primata o capturam no retorno ao devir, cantando mais uma vez. Nesse entretempo, o próximo improvisador já gargarejou e utilizou uma garrafa d'água como instrumento (26:40). Em meio ao devir-animal, há variação em sonoridades diversas por parte deste novo improvisador – a garrafa d'água balançando e caindo, sons de notificação de um computador, um corpo arrastando-se pelo chão –, como se seu corpo fosse contagiado pelo macaco e ele precisasse expandi-lo, esbarrá-lo no mundo, jogando e *curiando* uma coisa na outra. O animal some (27:50), mas o outro improvisador continua em seu fluxo aleatório, súbito e acidental. Ele esbarra uma baqueta em outras, deixa a tampa do xilofone fechar-se e joga baquetas sobre suas placas metálicas, rola a garrafa mais uma vez, rola um chocalho, as baquetas, as baquetas no agogô.

O improvisador seguinte bate o avesso de seu protetor de boquilha no chão, produzindo um som seco e aberto (28:51). Sonoridades da garrafa com água (remexida, retampada) são sobrepostas aos ataques ressequidos do protetor de boquilha. O segundo improvisador passa a sopros e vocalizações emitidas através do orifício do protetor, enquanto o primeiro toma água mais uma vez. Sopros violentos, ruídos bucais – esparsadamente, o ruído da queda de objetos sobre o xilofone ou mais alguma coisa envolvendo a garrafa.

Silêncio. Perceba como a consistência começa a se perder pouco a pouco em redor de tantos ruídos aleatórios. Em seu solo, o improvisador retira a boquilha do clarinete e sopra-a, emitindo um som agudo, constante, aveludado, mas estridente. Em vez de produzir variações apenas com ataques de língua sobre a palheta, ele também vibra a boquilha em sua boca (29:45). Silêncio. Ele vira o corpo do clarinete e, através da campana, diz “ei”. Vários “eis”. Seguidos. Até muda a entonação.

Diferente de outras paisagens igualmente silenciosas, essa possui pouca consistência, criando-se ao redor de materiais que não tecem qualquer relação entre si, mas saltam de um a outro compulsivamente, como que procurando um território e um ritornelo, uma garantia de terra firme sobre a aleatoriedade do plano musical. Por esse movimento alucinado, contudo, em vez de o plano surgir com mais evidência, ele se esvai, exatamente porque o plano se define mais pelo processo de ordenamento do caos – o que implica a produção de uma semiótica ainda que passageira¹⁷⁵, de um conjunto de materiais e processos reconhecíveis – do que pela velocidade delirante das partículas virtuais a-significantes. O improvisador vagueia, põe-se em errância, procurando um material que poderá articular em consistência, sopra através do tubo do instrumento. O silêncio é um elemento crucial para a produção das paisagens sonoras, mas ele também pode consumir o fluxo de improvisação marcando sua inconsistência.

O improvisador seguinte tosse (30:51). Esse elemento aleatório é imediatamente capturado pelo primeiro improvisador e atualizado em uma série de sonoridades bucais ao redor das quais ele construirá sua ilha de consistência: cuspir, tossir, mastigar, vibrar os lábios. O segundo improvisador também aproveita sua tosse para torná-la material musical, articulando-a com percussões no cajón, glissandos e dedilhados dissonantes no violão.

A linha de tosse desaparece, restando as rápidas passagens entre cajón e violão (31:31), mas é recuperada pouco mais à frente, em um suspiro. O improvisador seguinte inicia o duo raspando uma baqueta de madeira sobre uma das teclas de um balafon. Há glissandos no violão, enquanto o cajón some e a sonoridade do balafon expande-se. A tosse retorna. O balafon propõe uma célula rítmica que o violão começa a seguir, mas é logo dissolvida no som raspado de madeira sobre madeira. Alternam movimentos ascendentes e ataques pontuais, fortes (principalmente o violão). A célula rítmica retorna, mas ralenta.

Em seu solo, o improvisador permanece entre esses três procedimentos: célula rítmica, ralentar, raspar. Inserindo, às vezes, algumas batidas aleatórias entre esses momentos. A viola, como um violão, começa com um trêmolo que escorre

175 A conservação da potência virtual do plano está justamente em manter essas semióticas como territorializações passageiras.

para um dedilhado (33:40). É uma paisagem calma outra vez, em que os dois instrumentos somam-se em sonoridades raspadas (33:56).

O círculo encerra com o solo da viola.

Permanecemos um tanto em silêncio depois que o improvisado se fecha, tentando organizar, conviver com os afetos que nos atravessaram. Consiglia costuma perguntar por “sensações” – aquilo que o fluxo de escuta nos evocou. Trocamos algumas palavras sobre as afecções e os arrepios, ou a falta deles. Quase sempre, passamos alguns segundos olhando uns nos olhos dos outros, sorrindo timidamente com o canto da boca enquanto esperamos ouvir a próxima “sensação”.

O encontro se encerra. Ainda há mais quatro encontros pela frente. Eu giro pela sala observando aqueles corpos caminhando para suas mochilas, sentados ou esparramados no chão enquanto guardam os violões, as pequenas percussões em sacolas coloridas que Consiglia costumava levar. O encerramento do encontro é tão importante quanto o durante; nesses preciosos momentos em que nós, jovens improvisadores, estamos guardando nossas coisas, trocando cordialidades, recolhendo os instrumentos, aprende-se a escutar tanto quanto enquanto o círculo de trabalho gira e improvisa. Nem sempre há trocas de palavras, mas, com o tempo, as pessoas aprendem a trocar olhares, gestos e abraços.

Quando as oficinas começaram, achei que veria corpos despontarem, desabrocharem, libertarem-se dos enrijecimentos dos fluxos do ensino musical (que eu mesmo possuo). Nem todos ali passaram pelo mesmo modo de ensino pelo qual eu fui formado. Percebi que não havia outros corpos para emergir dali; todos já estavam *lá*, mais ou menos presentes, mais ou menos abertos, mas, definitivamente, corpos. Até ali, eu já vira escutas e peles abrirem-se, tornando-se mais sensíveis e permeáveis às paisagens que as rodeiam. Sei que ainda há muito para escutar e aprender nos quatro, cinco encontros que ainda restam.

Tudo já está guardado em seu devido lugar. Eu geralmente acompanho Consiglia até a saída do prédio. Dali a algumas semanas, será a prova de seleção do mestrado. Minhas mãos ainda um pouco trêmulas, meu rosto aquiescendo-se. Fora, o ar é leve e eu ainda me sinto imerso em uma bolha de sensações.

Viro-me. O Sol já sumira por detrás da fachada do ICA.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALONSO, Chefa. **Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre**: propuestas y reflexiones. Madri: Editorial Alpuerto, 2014.

BAREMBOIM, Daniel. Som e pensamento. *In*: _____. **A música desperta o tempo**. Tradução do inglês: Eni Rodrigues. Tradução do alemão: Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009. p. 11-27.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, Teca Alencar de. **O humano como objetivo da educação musical**: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter. [S.l.], 2011. Disponível em: <<https://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/3.-O-HUMANO-COMO-OBJETIVO-DA-EDUCA%C3%87%C3%83O-MUSICAL-Teca-Brito.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

COSTA, Rogério. **Música errante**: o jogo da improvisação livre. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. **Fisicalidade**: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Processos de Criação Musical. São Paulo, 2011. 211 p.

DELEUZE, Gilles. Sobre a diferença da Ética em relação a uma Moral. *In*: _____. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. p. 25-35.

_____. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Tradução: Roberto Machado (*coord.*). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Rizoma. *In*: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira (*coord.*). São Paulo: 34, 1995. p. 11-37.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano zero – Rostidade. *In*: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira (*coord.*). São Paulo: 34, 1996. p. 31-61.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1837 - Acerca do Ritornelo. *In*: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. p. 115-138.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1440 – O liso e o estriado. *In*: _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 5. 2. ed. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2012. p. 191-228.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva; Revisão de tradução: Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRICK, Donald; GICK, Bryan. Aerotactile Integration from Distal Skin Stimuli. Manuscrito dos autores. **PubMed Central**, US National Library of Medicine, Bethesda, MD. Publicado em 2013. Disponível no PubMed desde 3 jun. 2015. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4454369/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *In*: _____. **A Escritura e a Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 229-49.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

DONNAY, Gabriel F.; RANKIN, Summer K.; LOPEZ-GONZALEZ, Monica; LIMB, Charles J. Neural substrates of interactive musical improvisation: an fMRI study of “Trading Fours” in Jazz. **PLoS One**, San Francisco, v. 9, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0088665>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

FERRAZ, Silvío. **Livro das Sonoridades** [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. A Educação Musical Brasileira e Três Modelos Explicativos de Mundo: em busca de significados. **Música Hodie**, Goiânia, v.12, n.1, 2012, p. 191-203.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979a. p. 15-37.

_____. Sobre a história da sexualidade. *In*: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979b. p. 243-76.

_____. 1969 – O que é um autor? *In*: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Ditos e escritos, III. p. 264-98.

_____. Terceira parte – Disciplina. *In*: _____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 129-214.

FRIDMAN, Ana. **Conversas musicais além-mar**: um percurso por processos de criação, contextos formativos e propostas de improvisação. Curitiba: Prismas, 2016.

GICK, Bryan; DERRICK, Donald. Aero-tactile Integration in speech perception. Manuscrito dos autores. **PubMed Central**, US National Library of Medicine, Bethesda, MD. Publicado em 2009. Disponível no PubMed desde 23 maio de 2013. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3662541/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREENE, Brian. **O tecido do cosmo**: o espaço, o tempo e a textura da realidade. Tradução: José Viegas Filho. Revisão técnica: Marco Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-124.

GUATTARI, Félix. Cultura: um conceito reacionário? *In*: GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 21-31.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. Revisão técnica: Amâncio Friaça. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

ISACOFF, Stuart. **Temperament**: how Music became a battleground for the great minds of western civilization. New York: Vintage Books, 2009. E-book. 559p.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **O espírito criativo e o ensino pré-figurativo**. Exemplos datilografados com alterações manuscritas do próprio autor. Apresentação em aulas inaugurais da Escola de Música da UFMG e da Faculdade Santa Marcelina. Belo Horizonte; São Paulo, 1984. Consta nota: Retirado em 21 de abril de 2010, às 19:27h do site: <http://www.atravez.org.br/ceem_6/espírito_criador.htm>. Disponível em: <<http://d-f.scribdassets.com/docs/566wpis0001qj8h3.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. **Currículo-nômade**: sobrevôos de bruxas e travessias de piratas. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. 172p.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. **Sonoridades Múltiplas**: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2014. 223p.

LIMB, Charles J.; BRAUN, Allen R. Neural substrates of Spontaneous Musical Performance: an fMRI study of jazz improvisation. **PLoS One**, San Francisco, v. 3, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2244806/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

_____. **À escuta**. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014a.

_____. **Arquivada**: do senciante e do sentido. Tradução: Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014b.

_____. **Corpo, fora**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. Da obra e das obras. In: _____. **Demanda**: Literatura e Filosofia. Tradução: João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p. 93-102.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. Melbourne, 1998. Disponível em: <<http://d-f.scribdassets.com/docs/8prqicdwao2w9sro.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

ROLNIK, Suely. Olhar cego: entrevista com Hubert Godard. In: **LYGIA Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 73-9.

SCHAEFFER, Pierre. Libro I: Hacer y oír. In: _____. **Tratado de los objetos musicales**. Versión española: Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 1988. p. 19-89.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Revisão técnica: Aguinaldo José Gonçalves. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Conrado. Oficina de Música. **Ar´te 5**, São Paulo, 1983. Disponível em: <http://www.conradosilva.com.br/texto_Educacao_Musical.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.

SUASSUNA, Livia. Pesquisa qualitativa em Educação e Linguagem: histórico e validação do paradigma indiciário. **PERSPECTIVA**, Florianópolis, v. 26, n. 1, p. 341- 377, jan./jun. 2008.

SZENDY, Peter. **Listen**: a history of our ears. Tradução: Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2008. p. 1-63.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000. 187p.

WILLIAMSON, Victoria. Improvisation and the brain. **Music Psychology**, Sheffield, 22 fev. 2015. Disponível em: <<http://musicpsychology.co.uk/improvisation-and-the-brain/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.