

Grupo MusicaFicta: A preparação do ambiente da livre improvisação

Cesar Villavicencio, Fernando Iazzetta , Rogério Luiz M. Costa

Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP) Av. Prof. Lucio Martins Rodrigues, 443 - Cidade Universitária – 05508-020 - São Paulo - Brazil

cevil@yahoo.com, iazzetta@usp.br, rogercos@usp.br

Resumo. Nos últimos anos, a improvisação livre passou a ser considerada como um tema para discussão cada vez mais presente na academia e é agora considerada como um importante campo de pesquisa. Um ambiente de improvisação livre é diferente de um ambiente idiomático e é construído através das ações interativas instrumental entre os músicos que se relacionam em tempo real de formas múltiplas e imprevisíveis. Nosso propósito neste artigo é revelar as características dinâmicas deste ambiente interativo e discutir os requisitos básicos para a realização de performances tendo como referência nossa prática com o grupo Musicaficta. Outro aspecto a ser discutido é o uso de técnicas estendidas e o papel das novas tecnologias de interação eletrônica em tempo real.

Abstract. In recent years, free improvisation came to be regarded as a topic for discussion increasingly present in academia and is now considered as an important field of research. An environment of free improvisation is different from an idiomatic environment (which relies on pre-established systems) and it is built through the interactive instrumental actions among musicians who relate in real time from multiple and unpredictable ways. Our purpose in this article is to reveal the dynamic features of this interactive environment and discuss the basic requirements for the conduct of performances of free musical improvisation based on our practice with group Musicaficta. Another aspect to be discussed is the use of extended techniques and the role of new technologies of electronic interaction in real time.

1. Introdução

Este artigo pretende refletir sobre os processos experimentais empregadas pelo grupo de livre improvisação Musicaficta. O grupo foi criado em 2008 pelos pesquisadores e músicos Cesar Villavicencio (flauta doce/live electronics), Fernando Iazzetta (percussão /live electronics) e Rogério Costa (sax/live-electronics) com a finalidade de desenvolver uma investigação em torno dos temas da interação e da improvisação. O Musicaficta também atua como um conjunto residente de um projeto de pesquisa denominado Mobile. Desenvolvido no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Mobile é um projeto multidisciplinar que visa o uso e desenvolvimento de processos interativos na criação de música mediada pelo uso da tecnologia.

Durante as performances, cada membro do Musicaficta age de uma maneira particular buscando expandir o potencial expressivo dos instrumentos. Este processo pode ser observado no arquivo de vídeo em anexo que registra uma performance do grupo no auditório do departamento de música da ECA/USP. O objetivo é construir um processo criativo baseado em múltiplas possibilidades através da interação entre sons e intencionalidades. Neste ambiente, os membros do grupo atuam, ao mesmo tempo,

como compositores, intérpretes e também luthiers. Se por um lado o uso da improvisação livre implica na adoção de estratégias distanciadas dos estilos musicais estabelecidos, o grupo, por outro lado, não deixa de explorar estratégias para a estruturação das performances. Duas estratégias serão discutidas neste trabalho. Em primeiro lugar trataremos da idéia de objeto sonoro baseada no conceito de escuta reduzida de Pierre Schaeffer [Schaeffer 1966]. Em seguida, discutiremos a aplicação de estratégias derivadas da retórica para a compreensão e realização de processos interativos.

Entendemos a improvisação livre como uma prática que começa sem qualquer referência idiomática ou forma pré-estabelecida. Neste artigo, vamos explicar como, na nossa prática musical, há uma busca inerente por novas formas de produzir sons. Por um lado, temos a utilização das técnicas instrumentais estendidas, por outro, a incorporação de sons sintetizados a partir da interação com as interfaces eletrônicas. O resultado que se realiza através da ação e da interação expõe uma dinâmica social inerente à elaboração do discurso sonoro.

Rumo a uma discussão sobre a elaboração do discurso musical, apresentamos ideias sobre a relação simbiótica entre conteúdo e forma e sua dinâmica particular na prática da livre improvisação musical. Nesta questão, levantamos a hipótese de que, no ambiente complexo dessa prática, há uma ética inerente que deriva do compromisso de fazer música de forma colaborativa. Desta forma, propomos uma perspectiva retórica dessa prática, já que ela parece reunir elementos retóricos fundamentais - como ética, lógica e decoro - para assegurar a consistência no discurso e a eloquência na execução da música. Desta forma, poderíamos pensar sobre esta atividade coletiva musical como uma experiência humana em que, a necessidade intrínseca de colaboração induz uma apreciação que visa não apenas o resultado sonoro estético, mas também o processo sócio-genético de criação musical.

2. Técnicas estendidas

A ideia de técnicas estendidas está presente na busca de sons alternativos que podem ser produzidos quando se utilizam outros recursos além dos apresentados por técnicas instrumentais tradicionais. Certamente, as técnicas instrumentais passaram por transformações ao longo do tempo através da adoção de algumas técnicas estendidas, como o uso de harmônicos ou pizzicati em instrumentos de corda, ou, no caso de instrumentos de sopro, do frulato e dos multifônicos. No entanto, essas alterações ocorreram dentro dos limites capazes de ampliar a potencialidade de uma prática musical ainda ligada à lógica e linearidade discursiva do sistema tonal. Em outras palavras, houve uma preocupação com a ampliação do campo sem quebrar as fronteiras estabelecidas. No século 20, com compositores como Schoenberg, Webern, Varèse, etc, e, mais tarde, com o advento da música eletroacústica, se inicia um processo que conduz a uma reorganização dos elementos tradicionais da música (nota, melodia, harmonia e contraponto) e estabelece um foco sobre as qualidades do som em si. Em tais contextos, a utilização das técnicas estendidas se amplia muito, propiciando uma abordagem que pode ser definida como experimental.

Em meio à expansão técnica, a interação com a mídia eletrônica provou ser uma fonte rica de possibilidades. O grupo Musicaficta tem utilizado, desde o início, os processos de mediação tecnológica na forma de processamentos eletrônicos ao vivo em combinação com instrumentos acústicos. As possibilidades criativas são muito ampliadas neste ambiente. A expansão possibilitada pela eletrônica, propicia para os improvisadores um nível único de invenção e descoberta. É como se lidássemos com super-instrumentos cujas técnicas ainda não foram totalmente descobertas, mapeadas e sistematizadas. Também é possível imaginar que, por conta dos aperfeiçoamentos constantes na tecnologia, tal sistematização nunca venha a acontecer, o que manteria os instrumentos sempre abertos para novas e imprevisíveis possibilidades.

Do nosso ponto de vista, a oportunidade de criar e usar novos sons a qualquer momento durante a performance configura um ambiente ideal para a improvisação livre. Por outro lado, também, podemos afirmar que neste tipo de ambiente é necessário lutar para controlar os novos recursos dos instrumentos. Tocar um instrumento híbrido - um instrumento acústico com uma extensão eletrônica - é, de longe, mais complexo do que tocar um instrumento acústico. Mas, uma vez que a atividade de composição na improvisação contemporânea é um processo generativo que depende fortemente da interação em performances coletivas, é possível dizer que a técnica instrumental deve ser maleável e desenvolvida por meio de descobertas empíricas.

3. Os objetos sonoros e a escuta reduzida

Se na improvisação contemporânea não há materiais prescritivos ou estratégias fixas, como é que o discurso sonoro ali gerado pode atingir a consistência e a eloquência¹? Obviamente, há aspectos relevantes envolvidos na dinâmica deste ambiente musical interativo que tornam possível este processo. Entre estes aspectos, é importante salientar que é necessário repensar a nossa atitude em relação à escuta. Para nós, a improvisação livre se desenvolve melhor em um ambiente baseado na ideia de escuta reduzida, que é, segundo Pierre Schaeffer, um tipo de escuta que tenta escapar tanto da intenção de compreender um significado (semântico, gestual ou uma ideia de música derivada de um idioma particular) quanto de uma identificação das causas instrumentais. Este tipo de escuta é direcionado para os atributos do som em si, ou segundo Schaeffer, ao objeto sonoro. A partir dessa perspectiva e com o intuito de fundamentar nossa proposta de improvisação livre, é necessário desenvolver uma disciplina, ou uma intenção de escuta, por considerar o fato de que cada músico é influenciado por sua própria biografia (que existe anteriormente enquanto sistemas e idiomas). A escuta descondicionada propiciada pela escuta reduzida faz com que a nossa audição se torne permeável ao que é imprevisível, desconhecido e ainda não estruturado. Como dissemos acima, para Schaeffer, audição reduzida é aquela que busca escapar de compreender qualquer tipo de "significado" de sons. Todos os atributos devem estar no próprio som como se este fosse um objeto. Estes sons são colocados em uma infinidade de combinações, apresentando novos timbres como resultado do uso de técnicas estendidas, introduzindo também novos conceitos de ritmo, forma e amplas possibilidades expressivas. Em suma, a ideia do objeto sonoro é mais inclinada para uma atitude que nos permite apreciar o som como ele é, divorciado de sistemas musicais fortemente consolidados.

Desta forma, poderíamos imaginar que a prática da improvisação contemporânea se desenvolve, como diria John Cage, a partir dos sons pensados simplesmente como sons - sons que ainda não adquiriram qualquer tipo de representação ou de contexto. Assim, o uso de novos sons (incluindo os ruídos) produzidos por técnicas estendidas e eletrônicas, facilita o mergulho dos improvisadores no universo molecular dos sons entendidos como matéria e energia em movimento.

Então, a próxima coisa a discutir seria o aspecto intencional desta música. Os sons, dentro deste ambiente criativo e interativo, expressam intencionalidades envolvidas nos processos de criação, e também expressam intencionalidades através das transformações produzidas pelos processos de colaboração interativa. Indiscutivelmente, é necessário almejar criar uma escuta reduzida através do conceito de objeto sonoro, e ao mesmo tempo, procurar as intencionalidades que podem ser associadas aos sons.

Teoricamente, o ato de abordar o som enquanto um objeto possibilita ao improvisador pensá-lo enquanto matéria-prima, reconhecendo suas características

1 Utilizamos aqui a definição de Deleuze para a ideia de consistência. Para ele, a consistência reúne os heterogêneos e garante a consolidação de conjuntos vagos. Assim, através da consistência se configuram os modos de individuação. Já a eloquência se relaciona com a ideia de clareza do ato comunicativo.

intrínsecas através de uma postura de escuta profunda como diria Pauline Oliveiros (*deep listening*). O outro ângulo de observação se concentra em perceber como os músicos lidam com esta matéria-prima, aprendendo a interagir com as eventuais intencionalidades que estão ligadas a ela. O grupo, então, produz sua música ao observar ambas as camadas simultaneamente, os aspectos puramente físicos e intencionais do som.

4. O conteúdo retórico da forma

Pensar a música coletivamente também implica em uma relação particular entre o conteúdo (*res*) e a forma (*verba*). Na medida em que o discurso musical é moldado, uma simbiose particular entre *res* e *verba* ocorre na elaboração da eloquência coletiva do conjunto. Na construção da música através deste processo de desenvolvimento sócio-genético há uma interpolação entre conteúdo e forma que é composto por: o que vai ser apresentado e como é que vai ser apresentado.

Consideremos que, embutido no desenvolvimento da nossa criatividade individual dentro de um grupo de improvisação livre, há uma simbiose entre *res* e *verba* em que a invenção influencia a forma e vice-versa. Em seguida, se pensarmos em um *cluster* desses processos individuais torna-se evidente que pode haver uma multiplicação significativa de "invenções" e "formas". Para lidar com o ambiente complexo deste tipo de música é necessário que os indivíduos criem momentos decisivos e aprendam a tirar vantagens das alternativas. No contexto de performances interativas, buscar as alternativas é, em essência uma atividade que requer que nossos pensamentos e ações sejam éticos. Nesse sentido, Robert L. Scott defende que o conhecimento ético é o que a retórica precisa para alcançar o comprometimento. Ele apresenta esta linha de pensamento quando introduz uma ideia epistemológica de discurso:

If persons take seriously the possibilities that may be opened by rhetorical interchange and their commitments to their reality of social life, then developing the sensitivity necessary to seek rhetoric as a way of knowing is to enable one to take more fully the responsibilities generated by living with others². [Scott 1976: 260].

Da nossa experiência no Musicaficta, não podemos dizer que no processo de criação, nossa consciência esteja focada conscientemente sobre as questões de forma, conteúdo ou pensamento retórico. No entanto, pensamos que as circunstâncias em que desenvolvemos a nossa atividade musical são impregnados com a dinâmica da interação humana e com o compromisso de compor alguma coisa juntos. E esta é uma perspectiva retórica, o que coloca aquilo que chamamos de *decorum* no centro da atividade. Em nosso grupo, o decoro fundamenta as circunstâncias para a realização da atividade, na medida em que procura formas de conexão (lógica) e considera as ideias musicais das outras pessoas (ética). A responsabilidade dessa realização coletiva, engendra o compromisso que, em combinação com a habilidade e aquilo que conhecemos como inspiração, pode ajudar na apresentação do discurso musical coerente e eloquente.

5. A dialética entre o imprevisível e o indeterminado

A improvisação contemporânea baseia-se em processos que têm algum tipo de organização e em que os músicos atuam com algum tipo de controle. Essa prática depende da capacidade que os músicos têm que reagir aos contextos sonoros que são,

2 Se as pessoas levam a sério as possibilidades que podem ser abertas pelo intercâmbio retórico e seus compromissos com a sua realidade de vida social, então, desenvolver a sensibilidade necessária para buscar a retórica como uma forma de saber, é permitir que cada um assuma mais plenamente as responsabilidades geradas pela convivência com os outros.

em certa medida, imprevisíveis. De alguma forma, suas habilidades técnicas têm que se adaptar a várias situações musicais instáveis.

As constantes mudanças que ocorrem nas características sonoras dificultam que contextos musicais tornem-se estáveis durante a performance. Conseqüentemente, a improvisação livre ocorre como se fosse um jogo, um jogo em que há sempre um risco envolvido. Em todos os momentos, os músicos têm de inferir sobre novas situações musicais, afim de criar possíveis respostas a estas situações. Estas respostas carregam uma esperança intrínseca, uma vez que existe uma aposta constante na determinação de qual das ações do jogador vai se tornar parte do contexto musical. Durante o jogo interativo, cada um dos músicos articula uma resposta que pode ser imprevisível, mas que, ao mesmo tempo, poderia dar coerência ao contexto. Além disso, cada resposta é em si uma nova proposição, que responde ao que acabou de ser tocado e aponta para novos rumos.

Estes processos de mudança constante, permeados de imprevisibilidade demandam uma atitude alerta por parte dos músicos. Eles têm que avaliar constantemente suas ações em um processo de *feedback*: uma resposta a uma determinada proposição expõe novos contextos, que por sua vez geram novas propostas. Esta cadeia de eventos provoca uma atenção concentrada para a) a articulação dos sons ouvidos no momento presente e b) os sons preparados para acontecer logo depois. Ao contrário de outras formas musicais, a improvisação contemporânea tende a trazer uma série de relações pontuais e momentâneas que são criadas pelos músicos. Então, é possível estabelecer uma sequência que é recorrente nesta música e que representa um processo geral de interação:

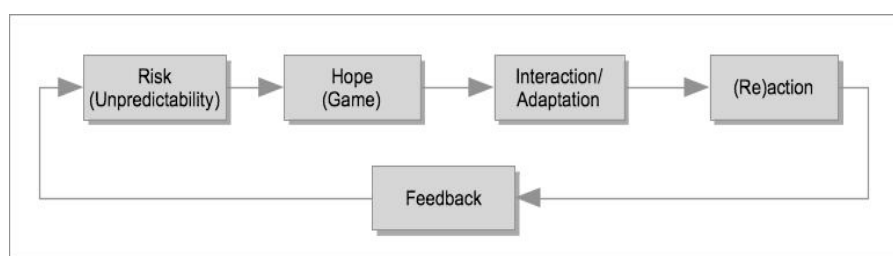


Figura 1 A sequência interativa da improvisação.

Paralelamente a um estado de imprevisibilidade que estimula o ato de jogar - o risco e o jogo envolvidos em cada uma das ações do músico - também há uma situação que é indeterminada, que é pelo menos em parte gerada pela ausência de estruturas formais pré-estabelecidas. A indeterminação tem um papel diferente daquele da imprevisibilidade, pois permite que os músicos escolham em momentos diferentes, ações que não foram previamente estabelecidas. Na prática do grupo Musicaficta há sempre um contraponto entre essas duas forças. De um lado, o imprevisível, que estimula a interação (do jogo), e, em certa medida, pode ser visto como responsável por desencadear as respostas. Estas respostas não são o resultado do acaso, mas de ações que são moldadas por nossas próprias experiências de vida, habilidades e estados de espírito. Por outro lado, no indeterminado (ausência de partituras, estilos, tonalidades, cadências, etc), um único estímulo imprevisível pode resultar em uma variedade de respostas pertinentes. A riqueza dessa prática reside na observação de que, uma vez que num contexto determinado apenas algumas respostas se tornam acessíveis, o que torna o resultado mais previsível, o uso de materiais não pré-estabelecidos pode permitir uma maior quantidade de possibilidades para a construção do discurso musical. Portanto na prática da livre improvisação, o imprevisível ocorre devido à indeterminação. Ao mesmo tempo, o indeterminado se alimenta do imprevisível. Em certa medida é esta

relação dialética entre a imprevisibilidade e a indeterminação que caracteriza a improvisação contemporânea, se comparada a outras práticas musicais.

6. Considerações finais

Nossa prática com o grupo Musicaficta possibilitou que experimentássemos novas formas de estruturar performances musicais. A adoção desses novos procedimentos gerou uma preocupação no âmbito da expressão musical. Com a liberdade natural desta prática em que a interatividade não se vale de qualquer sistema pré-determinado ou linguagem musical, como é que se torna possível a criação de um ambiente que pode ser artisticamente consistente? Citando Deleuze: "Como a matéria não formada, a vida inorgânica, o devir não humano poderia ser algo além de um caos puro e simples?" [Deleuze e Guattari 1997: 217].

No decorrer deste artigo, esperamos ter respondido esta pergunta além de ter sido capazes de contribuir com algumas reflexões sobre o tema sócio-genético da criação musical no âmbito da improvisação livre ou contemporânea. Acreditamos que a combinação de conceitos como o objeto sonoro, audição reduzida, as estratégias derivadas do pensamento retórico, somados à ideia de uma dialética intrínseca entre o imprevisível e o indeterminado, pode fornecer alguns subsídios para uma discussão qualitativa e estratégica em torno dessa prática musical.

Também é importante mencionar algumas das características básicas de qualquer tipo de expressão musical relacionadas ao tema da vitalidade na performance. A vontade com que a interação se desenvolve, a preocupação com a clareza e eloquência musical, imersas no âmbito do que chamamos de inspiração - termo que é difícil e talvez inútil definir - são fundamentais para a preparação de um ambiente propício para que os improvisadores consigam atingir a consistência neste tipo de prática musical coletiva. Finalmente, nós esperamos que tudo isto possa ser apreciado nas nossas performances e que sejamos bem sucedidos em propiciar ao nosso público uma rica experiência musical.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por apoiar nossos projetos de pesquisa.

Referências

- Cage, John (1961) "Silence", Edited by Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- Deleuze G. and Guattari, F. (1997) "Mil Platôs. Vol 5" Editora 34, São Paulo.
- Schaeffer, P. (1976) "Traité des objets musicaux", Ed Seuil, Paris.
- Scott, R. L. (1976), "On viewing rhetoric as epistemic: ten years later" in The Central States Speech Journal, vol XXVII, number 4: 258-266