Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade

Rogério Luiz Moraes Costa (USP)

Resumo: Este artigo propõe uma possível aproximação entre a prática da livre improvisação e a noção de ecologia sonora, conforme esta é formulada pelo musicólogo Makis Solomos. Parte-se da hipótese de que ambas decorrem de um processo histórico, gradativo, de "emergência do som" na música ocidental. Com o objetivo de fundamentar estas reflexões, o texto discorre sobre alguns dos aspectos fundamentais da abordagem proposta por Solomos, com especial ênfase nos conceitos de emergência, interação, autopoiése, complexidade e multiplicidade. No âmbito desta reflexão, é examinada a ideia de *ecossistema audível* conforme proposição do compositor italiano Agostino Di Scipio.

Palavras chave: Improvisação livre. Ecologia sonora. Estética da sonoridade. Ecossistema audível. Emergência. Agostino Di Scipio.

Title: Free Improvisation and Sound Ecology: An Approach from the Aesthetics of Sound

Abstract: This paper proposes a potential rapprochement between the practice of free improvisation and the notion of sound ecology as formulated by the musicologist, Makis Solomos. The hypothesis is that both are derived from the gradual, historical process of "emergence of sound" in Western music. To substantiate these reflections, the text discusses some of the key aspects of the approach proposed by Solomos, with special emphasis on the concepts of emergence, interaction, autopoiesis, complexity and multiplicity. Under this light, we examine the idea of an *audible ecosystem* as proposed by the Italian composer Agostino Di Scipio.

Keywords: Free Improvisation. Sound Ecology. Aesthetics of Sonority. Audible Ecosystem. Emergence. Agostino Di Scipio.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 189-206, jun. 2014.

Propõe-se aqui uma aproximação entre a prática da livre improvisação e a noção de ecologia sonora, conforme esta é proposta pelo musicólogo Makis Solomos no âmbito de sua pesquisa sobre a "emergência do som na música dos séculos XX e XXI" (SOLOMOS, 2013). A respeito deste ideia de emergência do som, intrinsicamente relacionada aos pressupostos da estética da sonoridade, afirma Solomos que,

> De Debussy à música contemporânea deste início de século XXI, do rock à eletrônica, dos objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual, do *Poéme Életronique* às mais recentes tentativas interartísticas, o "som" tornou-se uma das apostas centrais da música (e das artes). Reler a história da música desde o século passado significa, em parte ler a história movimentada da emergência do som, uma história plural, pois composta de várias evoluções paralelas, as quais, todas, levam de uma civilização do tom para uma civilização do som (SOLOMOS apud GUIGUE, 2011: 19).

Com relação à ecologia sonora, é importante ressaltar que a abordagem de Solomos difere substancialmente daquela de Murray Schafer sobre o mesmo tema, na medida em que se fundamenta em pressupostos ligados à questão da *escuta* num contexto socialmente configurado e aos conceitos de *emergência* e *autopoiese*. Em seu texto de 2012, *Entre musique et écologie sonore: quelques exemples* ("Entre a música e a ecologia Sonora: alguns exemplos") Solomos introduz a sua abordagem sobre este tema, a partir de uma citação de *Écologie sonore et technologies du son*, de Roberto Barbanti:

> Eu gostaria de propor aqui uma reflexão a respeito da ecologia sonora pensada em suas relações com a "casa" - *oikos* - isto é, o lugar do som na relação com a nossa morada comum, o mundo, e com a nossa maneira de apreendê-lo. Em outras palavras: a relação som-mundo. Na ecologia sonora, não se trata "simplesmente" de uma questão de incômodo ou de poluição, mas do lugar do som em relação a nós mesmos, ao outro e ao contexto global ao qual nós pertencemos. O mundo, precisamente (BARBANTI apud SOLOMOS, 2012: 168)[1].

[1] "Je voudrais proposer ici une réflexion sur l'écologie sonore pensée en tant que rapport du son à la 'maison' - oïkos - c'est-à-dire la place du son dans la relation à notre demeure commune, le monde, et à notre façon de l'appréhender. En d'autres termes, le rapport (à) son-monde. Dans l'écologie sonore, il n'est pas 'simplement' question de nuisances, voire de pollution, mais de la place du son dans la

Posteriormente, em um texto mais recente, extraído de seu livro *De la Musique au Son,* Solomos explicita de maneira ainda mais clara as diferenças entre a sua abordagem e a de Murray Schaeffer:

> Os pensadores que se interessam mais pelas ligações entre o som e o mundo do que pela noção - excessivamente naturalista - de paisagem sonora *(de Murray Schafer)*, têm a tendência, à maneira de Roberto Barbanti, de preferir a expressão "ecologia sonora" à expressão "ecologia acústica", porque na noção de sonoro, é o sujeito que é enfaticamente colocado em causa e, em consequência, a questão da escuta (SOLOMOS, 2013: 488)[2].

Alguns aspectos fundamentais da abordagem de Solomos são adequados para uma aproximação com a prática da livre improvisação, que seria - da mesma forma que a ecologia sonora - fundamentada nesta ideia de emergência do som com ênfase na questão da escuta, e indissociável de um espaço e um tempo específicos.

Na livre improvisação, os músicos interagem em tempo real entre si e com o *ambiente* da improvisação. Na verdade, a atuação criativa e interativa dos músicos (com seus instrumentos, suas histórias pessoais, vontades e potências), tanto quanto o espaço e o tempo específicos de cada *performance*, *constituem* o ambiente complexo da improvisação. Pode-se dizer que cada *performance* se configura de uma forma absolutamente singular ou, em outras palavras, que cada *performance cria* e *é* um ambiente específico. Neste sentido, é possível dizer que a prática da livre improvisação se localiza - assim como as propostas de *ecossistemas audíveis* do compositor italiano Agostino Di Scipio mencionadas por Solomos - no *campo intermediário* entre a música, em seu sentido tradicional, e a ecologia sonora. Na introdução do seu texto de 2012, Solomos menciona a existência deste campo intermediário:

---

relation à nous-mêmes, à l'autre et au contexte global auquel nous appartenons. Le monde, justement" (BARBANTI apud SOLOMOS, 2012: 168).

[2] "Les penseurs qui s'intéressent davantage aux liens entre le son et le monde qu'a Roberto Barbanti, à préférer l'expression 'écologie sonore' à celle 'écologie acoustique' parce que dans la notion de sonore, c'est le sujet qui est massivement mis en cause et, par là, la question de l'écoute" (SOLOMOS, 2013: 488).

> Este artigo enfoca a conjunção entre música e ecologia sonora. Depois de haver colocado a questão da possível ligação entre os dois, o texto aborda o campo intermediário, ou seja, certas práticas ligadas às instalações sonoras, à *field recording*, aos passeios sonoros, às músicas ambientais, ao paisagismo sonoro… Depois, ele se debruça sobre "os ecossistemas audíveis" tais como eles tem sido explorados por Agostino Di Scipio (SOLOMOS, 2012: 167)[3].

A seguir, serão apresentados alguns dos aspectos que fundamentam esta aproximação preliminar entre a livre improvisação e a ecologia sonora.

Sobre a noção de emergência

Refletindo inicialmente sobre a noção de ecossistema audível, Solomos se propõe a pensar sobre a noção de *emergência*. Segundo Solomos, de acordo com o compositor Agostino Di Scipio, é possível operar quantitativamente (através da síntese granular) no nível da microforma para atingir resultados no nível qualitativo da macroforma:

> Di Scipio constrói a hipótese de que a macroforma ela mesma poderia decorrer do granular, isto é, da microforma, por uma lógica de emergência. Nos seus escritos, ele elabora a "teoria da emergência sonológica" onde a forma é concebida como "formação do timbre" - "forma" sendo aqui sinônimo de macroforma e "timbre" de microforma (SOLOMOS, 2012: 176)[4].

Deste ponto de vista, a forma seria concebida como um processo de formação do timbre. Assim, o timbre (nível macroscópico) deveria *emergir* da síntese granular que operaria num nível molecular, microscópico, do quantitativo ao qualitativo:

---

[3] "Cet article s'intéresse à la conjonction entre musique et écologie sonore. Après avoir posé la question du lien possible entre les deux, il s'intéresse au champ intermédiaire, c'est-à-dire à certaines pratiques liées aux installations sonores, au field recording, aux promenades sonores, aux musiques environnementales, au paysagisme sonore... Puis, il s'arrête aux 'écosystèmes audibles' tels qu'ils ont été explores par Agostino Di Scipio" (SOLOMOS, 2012: 167).

[4] "Di Scipio construit l'hypothèse que la macroforme elle-même pourrait découler du granulaire, c'est-à-dire de la microforme, par une logique d'émergence. Dans ses écrits, il élabore la 'théorie de l'émergence sonologique', où la forme est conçue comme 'formation du timbre' - 'forme' étant ici synonyme de macroforme et 'timbre' de microforme" (SOLOMOS, 2012: 176).

> A passagem de um sistema ou de um processo de organização estrutural dado a um novo estado em função das suas propriedades qualitativas é o que chamamos aqui de fenômeno da emergência […]. Fenômenos similares podem ser descritos segundo regras de morfostase (conservação da coerência ou da identidade) ou de morfogênese (comportamento dinâmico, transformação), que, juntos, dão conta da particularidade principal dos sistemas sociais e vivos: a auto organização (SOLOMOS, 2012: 176)[5].

A partir destas formulações, é possível perceber na proposta criativa de Agostino Di Scipio, a vigência da metáfora organicista dentro de uma perspectiva contemporânea. Para ele, a noção de emergência - intrinsicamente ligada à ideia de auto-organização nos sistemas sociais e vivos - fundamenta uma música construída através de processos de síntese granular que se apresenta enquanto um ecossistema audível. Na improvisação livre também, de outra forma, é possível estabelecer esta relação. Através da interação entre as ações instrumentais dos *performers emerge* o fluxo sonoro constituído por texturas sucessivas com graus diversificados de permanência, coerência e identidade e que dão consistência ao ambiente processual e auto-organizativo da livre improvisação. Deste ponto de vista, os sons gerados nas ações instrumentais, pensados aqui como o nível microscópico da *performance* (numa analogia com a ideia de granulação, numa dimensão inicialmente quantitativa), acabam adquirindo consistência (num nível macroscópico, já numa dimensão qualitativa) no fluxo da *performance*. Para exemplificar e detalhar este tipo de processo, cito aqui, da minha tese de doutorado, um trecho em que é descrita uma *performance* do grupo Akronon[6] de livre improvisação:

---

[5] "Le passage d'un système ou d'un processus d'une organisation structurelle donnée à un nouvel état d'ordre reconnu comme fonction des propriétés qualitatives de celle-ci est ce que nous nommons ici un phénomène d'émergence […]. Des phénomènes similaires peuvent être décrits selon des règles de morphostase (conservation de la cohérence, de l'identité) ou de morphogenèse (comportement dynamique, changement), qui, ensemble, saisissent la particularité principale de systèmes sociaux et vivants : l'autoorganisation" (SOLOMOS, 2012: 176).

[6] O trio Akronon (2002/2004) que se dedicava à prática da livre improvisação era composto por Edson Ezequiel (violino), Rogério Costa (saxofone e flauta) e Sílvio Ferraz (*live eletronics*) e serviu como laboratório para as experiências práticas desenvolvidas no contexto de minha pesquisa de doutorado na PUC-SP durante os anos de 2002 a 2004.

[...] Na marca de 2'06", a "nota" longa do violino começa a se estabelecer enquanto centro de uma nova textura. Há, na realidade, uma lenta e imperceptível transformação da textura a partir da gradual introdução destes objetos tônicos e sustentados que passam a ser produzidos também pelas outras fontes (saxofone - 2'21", e processamento eletrônico). Esta transição se configura na medida em que se mantém na textura atual, esparsamente, objetos da textura anterior (principalmente na camada eletrônica) e o gesto instrumental anterior do saxofonista se "contamina" com o novo objeto: os rápidos fragmentos de escala passam a repousar no seu final em notas longas. Esta nova configuração de camadas - rápidos fragmentos de escala conduzindo a sons tônicos sustentados, granulações resultantes de processamentos e transposições, "ilhas" de sons iterativos diversificados (pizzicatos, sons curtos atacados no saxofone) etc. - vai promovendo uma gradual diluição na densidade da textura que vai, até a marca dos 3', configurar uma nova "paisagem" sonora. Estas transformações não são premeditadas, elas acontecem no contexto mesmo da performance e são percebidas numa análise retrospectiva. Num nível mais geral esta análise revela uma tendência das performances de que os objetos complexos (gestalts, texturas) se estabeleçam gradativamente em camadas mais ou menos independentes. Estas camadas podem se deslocar com velocidades diferentes de modos que, muitas vezes há interpolações: objetos vão sendo constituídos simultaneamente a outros que vão se dispersando. Tudo é ligado passo a passo. Na medida em que não há um território específico (idioma) que unifique a performance, os objetos sonoros é que dão consistência musical a esta prática que de outro modo poderia mergulhar numa espécie de caos cósmico indiferenciado. Os objetos são expressão de uma metamorfose da repetição. Repetição, na medida em que eles só se estabelecem a partir de uma repetição de componentes. Metamorfose - que é o modo de ser das performances - porque as pequenas transformações locais vão aos poucos delineando (transições) o aparecimento de novos objetos. Todo este processo, que se dá em plena simultaneidade e em tempo real, depende de um alto poder de concentração dos músicos, o que confere aos objetos musicais alta volatilidade. Eles são como nuvens que se formam no céu e se desfazem a cada segundo. Assim, cada objeto (tanto as camadas quanto os objetos complexos) tem um grau de potência diferente que depende principalmente de seu conteúdo emocional. Esta potência condiciona o tempo de permanência dos objetos. [...] Neste contexto as atitudes do músico podem ser basicamente de dois tipos: a resposta (que é uma espécie de sintonia com os elementos constantes do objeto) pela qual ele se integra no objeto vigente transformando-o por dentro, e a proposta, através da qual ele propõe novos rumos para a performance e estabelece pontes com os novos objetos vindouros. O advento de propostas pode ou não ocasionar mudanças de rumo. Na realidade o espírito da resposta e da proposta são complementares. Trata-

se simplesmente de uma questão de grau (COSTA, 2003: 127-128).

Sobre a questão da interação

O conceito de emergência está intimamente ligado à ideia de interação. Sobre a noção de interação e seu papel para a constituição de sistemas no contexto da ecologia sonora, cito aqui, mais uma vez, o texto de Solomos:

> Para garantir a auto-organização em um domínio onde essa ideia não é óbvia [...] o compositor italiano (Di Scipio) pratica uma "causalidade circular" (ou recursividade)... No modelo mais comum de interação ao vivo a interação é entendida principalmente como um fluxo de informação: a fonte de som se transforma. De qualquer maneira, o sistema dispositivo + agente é pouco interativo! Ou, pode-se dizer que o paradigma musical subjacente é o do jogo instrumental; o agente sendo o músico e o dispositivo sendo o instrumento: o compositor cuidando apenas do resultado (sonoro). De acordo com Di Scipio, a composição poderia, ao contrário, consistir em compor as interações - sendo o resultado sonoro apenas o que é composto diretamente. Teríamos então um sistema verdadeiramente interativo: neste tipo de sistema "um objetivo primordial seria criar um sistema dinâmico com um comportamento adaptativo às condições externas circundantes, e capaz de interagir com estas mesmas condições externas [...]. Uma espécie de auto-organização seria assim concebida [...]". Aqui, a "interação" é um elemento estrutural necessário para que qualquer coisa como um "sistema" possa surgir [...] As interações do sistema só seriam implementadas de uma forma indireta, seriam os produtos secundários das interdependências cuidadosamente planejadas entre os componentes do sistema [...]. Há aqui um afastamento substancial da composição musical interativa em direção à composição de interações musicais. Talvez pudéssemos falar, para sermos mais precisos, da passagem da criação intencional de sons por meios interativos à criação de interações adequadas que deixam vestígios audíveis (SOLOMOS, 2012: 10)[7].

[7] "Pour s'assurer de l'auto-organisation dans un domaine où cette idée ne va pas de soi […] le compositeur italien pratique une 'causalité circulaire' (ou récursivité)… Dans le modèle le plus commun de l'interaction en direct, l'interaction est surtout comprise comme un flux d'information: une source sonore est transformée. En quelque sorte, le système agent + dispositif est peu interactif! Ou encore, on peut dire que le paradigme musical sous-jacent y est celui du jeu instrumental, l'agent étant le musicien, le dispositif, l'instrument: le compositeur se souciant uniquement du résultat (sonore). Selon Di Scipio, la composition pourrait au contraire consister à composer les interactions - le résultat, lui, n'étant pas ce qui est composé directement. On aurait alors un système véritablement interactif:

Na livre improvisação, esta ideia de causalidade circular está presente o tempo todo, já que o sistema se mantém em funcionamento unicamente a partir das ações interativas dos instrumentistas que atuam e fazem parte do ambiente específico da *performance*. Não há nenhum compositor que comanda, de fora do ambiente, a ação criativa. Este aspecto da livre improvisação fica evidente na descrição da *performance* do grupo Akronon citada acima. Vale, ainda, ressaltar que a livre improvisação é um sistema que não se preocupa com a criação de obras, já que seu principal objetivo é preparar e possibilitar as interações que produzem resultados audíveis. Neste sentido, o ambiente da improvisação livre é também *uma composição de interações musicais*. E esta composição de interações pode ser pensada enquanto um ambiente de conversa em que a ênfase está no processo. Conforme afirmo em minha tese de doutorado:

> Num processo desta natureza o engajamento integral dos indivíduos faz com que o processo se potencialize. Da mesma forma, uma conversa se desenrola de maneira mais instigante, proveitosa e fecunda - é bem-sucedida - quanto mais interessados e empenhados estão os "conversadores". O interesse e o empenho dependem de que haja "sucesso" na conversa. Este sucesso se define na medida em que a ação/intervenção de cada um dos participantes da conversa/performance se torna uma força significativa no tecido geral da conversa: estabelecendo trocas, influenciando, sofrendo e causando transformações neste tecido. O grau de interação entre os conversadores é a medida do sucesso da conversa. Apesar de que, aparentemente, muitas vezes é o assunto o que move a conversa, é a própria necessidade lúdica, autopoiética de conversar que estimula os participantes (COSTA, 2003: 43).

---

dans ce type de système, «un objectif primordial serait de créer un système dynamique possédant un comportement adaptatif aux conditions extérieures environnantes, et capable d'interagir avec les conditions extérieures elles-mêmes. […] Une sorte d'auto-organisation est ainsi accomplie […] Ici, l' 'interaction' est un élément structurel pour que quelque chose comme un 'système' puisse émerger […] Les interactions du système seraient alors implémentées seulement d'une manière indirecte, elles seraient les produits secondaires d'interdépendances soigneusement planifiées entre les composants du système […]. On s'écarte ainsi d'une manière substantielle de la composition musicale interactive pour aller vers la composition d'interactions musicales; peut-être pourrions-nous parler, pour être plus précis, du passage de la création de sons voulus selon des moyens interactifs à la création d'interactions voulues laissant des traces audibles" (SOLOMOS, 2012: 10).

Improvisação: pensamento musical em ação

A livre improvisação é uma prática musical dinâmica, indissociável do contexto (histórico, social, pessoal etc.) e, consequentemente, do tempo presente. Neste sentido, a educação do músico deveria habilitá-lo a pensar musicalmente, a exercer criativamente esta prática, a ser um *produtor*, e não (somente) a *reproduzir* o repertório tradicional existente. Neste caso, a prática musical, enquanto forma de ação vital, seria também uma forma de conhecimento. Neste sentido, vale aqui citar as hipóteses sobre os processos de cognição formuladas por Varela e Maturana:

> Para esta nova abordagem os problemas não são pré-estabelecidos e sim "configurados, ensejados a partir de um cenário (background)... sempre de maneira contextual. Para este modelo, a representação não pode ter um papel central na cognição uma vez que o mundo não é pré-estabelecido e sim configurado. A configuração de nosso mundo de objetos requer o uso contínuo de nosso senso comum [...]. A categorização (necessária para a abordagem cognitivista que procura delimitar o mundo em espaços e problemas) de nosso mundo natural não tem limites claramente definidos. O substrato filosófico do configurativismo: conhecimento enquanto um problema de estar em um mundo que é inseparável de nossos corpos, nossa linguagem e história social.... O contexto e o senso comum não podem ser progressivamente descartados, eles são a essência da cognição criativa. O mundo que experimentamos não é independente do observador. O processo continuado de viver é que configura o nosso mundo (suas origens nos parecem definitivas). Por exemplo: "Os mecanismos neuronais que subjazem à percepção das cores não são a solução de um problema (capturar as propriedades cromáticas pré-existentes dos objetos), mas sim a emergência em união, da percepção de cores e dos atributos cromáticos" (MATURANA; VARELA, 1995: 132).

A livre improvisação, pensada a partir desta abordagem das ciências cognitivas, apresenta uma dimensão que a aproxima ainda mais da noção de ecologia sonora, na medida em que em ambas supõem que o *conhecimento* deva ser abordado *enquanto um problema de estar em um mundo que é inseparável de nossos corpos, nossa linguagem e história social.*

E aqui se colocam algumas questões complementares: como a livre improvisação se insere no *processo continuado de viver*? Como, na improvisação, se inaugura um processo vivo? Ou seja, como se pode pensar a improvisação - assim como a proposta de

ecossistema audível - enquanto um sistema autopoiético que surge como resultado e expressão de um processo que gera uma identidade, mantendo em sua relação com o ambiente, constantes trocas sem perder esta identidade?

Autopoiese e sistemas auto-organizativos

Para responder a estas questões pode-se tentar estabelecer as conexões entre os conceitos de autopoiese e jogo, apresentando a improvisação como uma manifestação privilegiada de uma atividade autopoiética de um "organismo vivo". Humberto Maturana descreve da seguinte maneira o conceito de autopoiese:

> […] percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam e realizam como uma rede fechada de câmbios e síntese moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão. É a esta rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, o que neste livro denominamos autopoiese (MATURANA, 1997: 15).

Já em minha tese de doutorado, relaciono a improvisação livre com o conceito de jogo a partir de formulações de Johan Huizinga, de quem cito o seguinte texto:

> Desde já encontramos aqui um aspecto muito importante: mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa 'em jogo' que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa algo… Encontramo-nos aqui perante uma categoria absolutamente primária da vida, que qualquer um é capaz de identificar

desde o próprio nível animal (HUIZINGA, 1993: 3, 6).

Partindo desta abordagem abrangente da noção de jogo, é possível considerá-lo enquanto uma atividade vital intimamente relacionada com o conceito de autopoiese. No contexto da prática musical, a improvisação pode ser pensada metaforicamente enquanto uma forma de manifestação do jogo e portanto também como um fundamento para a ideia de autopoiese.

Assim também, a proposta de livre improvisação tem como ponto de partida a preparação de um ambiente que se constitui como uma espécie de organismo autopoiético. Neste ambiente/organismo se estabelecem relações - na forma de um jogo ideal[8] - entre os músicos, eles mesmos pensados como sistemas complexos erigidos histórica e contextualmente (do ponto de vista musical, social e pessoal). Estes sistemas e componentes pré-existentes constituem as condições necessárias e suficientes para a atuação individual dos músicos neste ambiente. Eles delineiam uma espécie de virtualidade de atitudes possíveis e são verdadeiros reservatórios de procedimentos. Assim, cada músico poderá apresentar uma série infinita de ações possíveis no contexto da *performance*, embora esta série seja limitada e condicionada pelas suas vivências. Um músico ao improvisar estará sempre colocando *em jogo* a sua identidade. Ou seja: na improvisação pensada enquanto jogo, o músico é o meio.

Entram também, na constituição deste ambiente/organismo, as conexões estabelecidas em um tempo real presentificador, entre as diversas atuações concretas dos músicos. O jogo se dá sempre no presente[9]. Este tempo resulta da interação entre os diversos tempos dos músicos envolvidos e é diferente da mera soma destes tempos individuais. A noção de autopoiese também se aplica aqui devido ao fato de que, durante a *performance*, as atitudes dos músicos - suas interferências - geram a cada momento novas conexões e novas realidades (não só sonoras) que impulsionam a *performance* em seu fluxo contínuo. Assim, citando mais uma vez o texto de Maturana:

[8] "[...] o jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizaram regras. Ele é, nas palavras de Deleuze, um ritornelo primordial de territorialização anterior à própria territorialização. Nestes termos, esta nos parece ser a diferença entre a improvisação idiomática (jogo com regras) e a nossa proposta de uma improvisação não idiomática (COSTA, 2003: 42).

[9] Na realidade, trata-se de um presente contraído, constituído pelo passado da *performance* que alimenta o presente com as memórias de procedimentos e materiais sonoros e o desejo de futuro que move a *performance* em seu fluxo contínuo.

> o ser vivo (*ou, no nosso caso, a performance de improvisação pensada como um organismo*) não é um conjunto de moléculas mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam (MATURANA, 1997: 15).

Sobre as noções de complexidade e multiplicidade

Além da noção autopoiese, as noções de complexidade e multiplicidade vêm se somar na busca de definições para o ambiente da improvisação e para os ecossistemas audíveis. Esta noção define os sistemas complexos como aqueles em que há uma grande quantidade de elementos, agentes e forças interagindo de muitas maneiras diferentes num dinamismo que estabelece uma complexa rede de conexões. Segundo Silvio Ferraz:

> Destas conexões decorre um estágio transitório de acomodação dos agentes dinâmicos, num novo sistema complexo, o que realça a aptidão auto organizativa dos sistemas [...]. Um segundo aspecto desses sistemas é que são adaptativos, eles não respondem passivamente a um evento, mas sim ativamente, buscando um novo estágio de interação entre os seus agentes dinâmicos (FERRAZ, 1998: 101).

Na improvisação, estes aspectos ligados à aptidão auto-organizativa e adaptativa dizem respeito à forma como se estabelece o dinamismo entre os músicos, o ambiente, os instrumentos etc. A citação abaixo, de um livro de Mitchell Waldrop, serve para caracterizar o tênue e instável dinamismo da livre improvisação, onde coexistem, em tensão permanente, a tendência ao caos e à organização:

> Os sistemas complexos são mais espontâneos e desordenados do que os estáticos, seus componentes vivem em estado de turbulência oscilando entre estágios caóticos e ordenações complexas; um constante estado transitório em que os componentes do sistema nunca estão completamente fixos, sem que no entanto se dissolvam na turbulência (WALDROP, 1992: 11-12).

Assim também, na improvisação livre os componentes (as atitudes dos músicos,

os sons emitidos por cada um deles, as texturas sonoras complexas delineadas nestes processos de interação dinâmica, as diversas ações interativas entre os músicos etc.) nunca estão completamente fixos, uma vez que não há uma ordenação anterior (composição) ou uma forma que deva ser evidenciada através da *performance*. Tudo o que acontece na improvisação livre é composto por estados transitórios. Tudo é mais espontâneo e desordenado do que em uma composição escrita, seja ela qual for. O que se almeja é justamente que o ambiente da *performance* seja auto-organizativo e adaptativo; que se preserve a riqueza proveniente da complexidade e da multiplicidade, tanto no que diz respeito aos caminhos da *performance* quanto nos caminhos abertos à escuta. Há, no entanto, o risco de dissolução na turbulência se o ambiente não for bem preparado. Isto é, não basta juntar os músicos e fazê-los tocar.

Neste sentido, vale reafirmar a necessidade de uma preparação do ambiente da improvisação. Esta preparação pode ser pensada em termos análogos àqueles explicitados acima na proposta de Di Scipio para os ecossistemas audíveis: "um objetivo primordial seria criar um sistema dinâmico com um comportamento adaptativo às condições externas circundantes, e capaz de interagir com estas mesmas condições externas [...]. Uma espécie de auto-organização seria assim concebida" (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2012: 10).

Assim, as noções de autopoiese, sistemas complexos e multiplicidade se aplicam, a todo organismo vivo, e mesmo a todo sistema que acople organismos ou subsistemas dinâmicos. No caso do ambiente da livre improvisação musical, estes conceitos se mostram especialmente úteis, uma vez que possibilitam um melhor entendimento a respeito de seus processos genéticos e sobre seu funcionamento.

A incorporação do ruído, a escuta reduzida e a ideia de molecularização

Ainda, em Solomos (2012: 13), agora refletindo a respeito da incorporação do ruído nos ecossistemas audíveis, pode-se ler:

> Isto faz com que uma função particular seja dada ao ruído. Para simplificar, pode-se dizer que o ruído não é mais uma perturbação (música tradicional) ou um novo material a ser transformado (música contemporânea). Ele se torna um dos agentes da interação, pois ele emana do espaço concreto - o lugar, o ambiente - que, faz integralmente, parte do sistema. Nos ecossistemas audíveis, "o papel do ruído é crucial […]. O ruído é o próprio meio onde um sistema de geração sonora está situado, ele constitui, estritamente falando, o seu ambiente. Além disso, o ruído é a

> energia fornecida graças à qual um sistema auto-organizado pode se manter e se desenvolver"[10].

Assim como na proposta ecológica de Di Scipio, na livre improvisação o ruído é parte integrante e essencial do ambiente já que não há, de antemão, uma diferenciação entre o que pode ser considerado *som musical* e *ruído.* Todos os sons e ruídos podem ser incorporados enquanto energias atuantes na *performance*. Pode-se mesmo afirmar que na livre improvisação é fundamental que haja, em certa medida, a invasão de elementos provenientes do Caos (do mundo dos ruídos) que é o espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios. Neste sentido, a ideia de que *o ruído é a energia fornecida graças à qual um sistema auto-organizado pode se manter e se desenvolver* se aplica também ao ambiente da livre improvisação.

Mais à frente no mesmo texto, Solomos cita a elaboração de uma estratégia sub-simbólica na música de Di Scipio, que tem por objetivo a eliminação dos vínculos simbólicos do som e a incorporação do ruído:

> Um outro objetivo do trabalho sobre os processos e interações compostas reside na elaboração de uma estratégia sub-simbólica para a música. A « teoria da emergência sonológica » já se move nesta direção: Di Scipio aí almeja a emergência de um nível superior trabalhando precisamente sobre os grãos, amostras e elementos que não se constituem enquanto símbolos, porque eles se situam num nível inferior. O trabalho sobre os processos e sobre as interações compostas amplifica esta atitude (SOLOMOS, 2012: 13)[11].

---

[10] "Ceci entraîne un rôle particulier accordé au bruit. Pour simplifier, on dira que le bruit n'est plus perturbation (musique traditionnelle) ou nouveau matériau à transformer (musique contemporaine). Il devient l'un des agents de l'interaction, puisqu'il émane de l'espace concret - le lieu, l'environnement -, qui fait intégralement partie du système. Dans les Écosystèmes audibles, 'le rôle du bruit est crucial […]. Le bruit est le milieu [medium] lui-même où un système à génération sonore est situé, il constitue, strictement parlant, son ambiance. En outre, le bruit est l'énergie fournie grâce à laquelle un système auto-organisé peut se maintenir et se développer"' (SOLOMOS, 2012: 13).

[11] "Un autre but décisif du travail sur des processus et interactions composés réside dans l'élaboration d'une stratégie sub-symbolique de la musique. La 'théorie de l'émergence sonologique' va déjà dans ce sens: Di Scipio y escompte l'émergence d'un niveau supérieur en travaillant précisément sur des grains, des échantillons, des éléments qui ne constituent pas des symboles, car ils se situent à un niveau

Também sob este aspecto, é possível dizer que a improvisação livre se aproxima da ideia de campo intermediário entre a música e a ecologia sonora já que a noção de escuta reduzida é uma das principais estratégias utilizadas pelos músicos durante o jogo interativo da *performance*. Com relação a esta estratégia, cito um texto de minha autoria:

> A proposta da livre improvisação trata da implementação de um "lugar" (espaço-temporal) propício a um fluxo vital musical produtivo. Cria um espaço de jogo, de processo, de conversa e de interação entre músicos. Neste lugar as forças e energias ainda livres[12], *in-formadas,* podem adquirir consistência na forma de uma sucessão de *estados provisórios*, num devir sonoro/musical [...] Este espaço só é possível devido ao desejo/vontade de potência que funciona como um combustível das ações e das interações entre os improvisadores. Para isto, é necessário partir de uma escuta intensa, reduzida que abstrai as fontes produtoras, os significados musicais e os gestos idiomáticos inevitáveis presentes nas enunciações de cada músico e que centra nas qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais (COSTA, 2007: 143)

Sobre este mesmo assunto, a partir do ponto de vista da semiótica, segundo a compositora e pesquisadora Denise Garcia,

> [...] o conceito schaefferiano de escuta reduzida, se lido em termos peirceanos, mostra-se uma tentativa de isolamento do signo sonoro em seu aspecto apenas qualitativo, ou seja, em seu aspecto icônico, eliminando toda referencialidade (aspecto indicial) e significação (convencionalidade simbólica) (GARCIA, 1998: 30).

Esta estratégia pode ser relacionada com o conceito de molecularização desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Este conceito formulado - que adaptei e apliquei em minhas análises sobre o ambiente da livre improvisação - se conecta com todas estas estratégias que visam desterritorializar o som de seus sistemas molares (idiomas). A partir deste ponto de vista é possível incorporar na criação e na prática musical, todo e qualquer som em seu "estado puro", isento de referências e significações. Na citação

inférieur. Le travail sur des processus et interaction composés amplifie cette attitude" (SOLOMOS, 2012: 13).

[12] "[…] o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades" (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 159).

abaixo, Deleuze e Guattari descrevem o significado abrangente do conceito de molecularização:

> Essa efervescência passa para o primeiro plano, se faz ouvir por si mesma, e faz ouvir, por seu material molecular assim trabalhado, as forças não sonoras do cosmos que sempre agitavam a música - um pouco de Tempo em estado puro, um grão de intensidade absoluta…Tonal, modal, atonal não significam mais quase nada. Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita (DELEUZE; GUATTARI, 1995: 39).

Considerações finais

A partir de toda a argumentação anterior nos parece possível afirmar que a prática da livre improvisação, tanto quanto a proposta de ecossistema audível, pode ser pensada no âmbito da noção de ecologia sonora. Nela, assim como nas propostas de Di Scipio descritas por Solomos, também se combinam muitas práticas e tendências que surgiram na história da música após o ano de 1945: a ênfase no processo (autopoiético, coletivo, interativo e não hierarquizado) e a consequente desmistificação da ideia de obra, a ênfase no nível molecular (análogo ao nível sub-simbólico, "granular" de Di Scipio) a partir da utilização da escuta reduzida, a negação da ideia exclusiva de música enquanto linguagem (com sua estrutura simbólica dualista: símbolo x significado) e *a abertura cagiana ao ambiente* (SOLOMOS, 2013: 480) com a consequente incorporação do acaso e do ruído. Além disso, há também, na livre improvisação, implicitamente uma ideia de retorno à natureza, ao "estado original do som", pré-musical, agenciado principalmente através da ideia de molecularização.

Neste sentido, pode-se afirmar que a livre improvisação pode ser percebida não só como sintoma, mas também enquanto uma decisiva linha de força que contribui, tanto quanto as outras vertentes criativas do século XX e XXI aqui citadas, para as importantes transformações nas práticas musicais atuais, decorrentes da ampliação e valorização da dimensão sonora, da superação dos limites entre som e ruído e das ideias de redimensionamento do tempo. Cabe ainda salientar o fato de que, no contexto histórico aqui delineado a livre improvisação tem assumido um relevante significado social e cultural no Brasil na medida em que se constitui enquanto um território de educação e prática artística, livre, socializado, autônomo, libertário e democrático.

De qualquer forma, a hipótese de Di Scipio de que a própria música pode

constituir uma *emergência* parece se adequar também às características da prática da livre improvisação:

> Para mim, a música é algo que não tem existência prévia, mas que finalmente ocorre, algo que ainda está por alcançar, por renovar a cada vez; ela não é jamais alguma coisa que está em vigor, já existente e delimitada de forma ideal ou virtual, que se presta a ser re-presentada, re-encarnada. Em suma, eu não componho a música em si, mas as condições favoráveis que podem dar origem à música [...]. A responsabilidade pelas ações (de compor, tocar, ouvir) é tão importante quanto os objetos a serem feitos (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2013: 481)[13].

Referências

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* Tese (Doutorado). PUC/SP, São Paulo, 2003.

_____. Free Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze. *Perspectives of New Music*, New York, v. 49, n. 1, p. 127-142, 2011.

_____. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas (ou na livre improvisação não se deve nada). In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas.atos.gestos.* Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2007. p. 143-177.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs v.4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____.*Mil Platôs.* v. 2, São Paulo, Editora 34, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea.* São Paulo: EDUC, 1998.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica.* Tese (Doutorado). PUC/SP, São Paulo, 1998.

[13] "Pour moi, la musique est quelque chose qui n'a pas d'existence préalable, mais qui finalement se produit, quelque chose qui est toujours à réaliser, à renouveler chaque fois; elle n'est jamais quelque chose qui est là, déjà existante et délimitée dans une forme idéale ou virtuelle, qui se prête à être re-présentée, ré-incarnée. En bref, je ne compose pas la musique elle même, mais les conditions favorables qui pourront donner naissance à de la musique. La responsabilité des actions à commettre (pour composer, pour jouer, pour écouter) a autant d'importance que les objets à faire" (DI SCIPIO apud SOLOMOS, 2013: 481).

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

MATURANA, Humberto. *De máquinas e seres vivos: autopoiese - a organização do vivo*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1997.

_____; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

SOLOMOS, Makis. Entre musique et écologie sonore: quelques exemple. *Revue Sonorités, Rencontres Architecture Musique Ecologie*, Paris, n. 7, p. 167 -186, 2012.

_____. *De la Musique au Son: L'émergence du son dans la musique des XXe - XXIe siècles.* Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

WALDROP, Mitchell. *Complexity: the emerging science at the edge of order and chaos*. London: Penguin Books, 1992.

Rogério Luiz Moraes Costa é professor livre docente, compositor, saxofonista e pesquisador vinculado ao Departamento de Música da USP. Realizou sua graduação e mestrado no Departamento de Música da ECA-USP e o doutorado no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Como improvisador, fundou e integrou, juntamente com Edson Ezequiel e Silvio Ferraz, o grupo Akronon de livre improvisação. Foi, durante 4 anos, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP. Possui vasta produção artística e bibliográfica sobre improvisação. Atualmente, coordena na USP um projeto de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo. É integrante do trio de livre improvisação Musicaficta e também da Orquestra Errante constituída por alunos da graduação e da pós-graduação da USP. rogercos@usp.br