DOI 10.20504/opus2017b2301

O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica

Raphael Ferreira da Silva
(UFU, Uberlândia-MG)

Resumo: Neste artigo procuramos construir um arcabouço teórico que possa auxiliar no estudo das dinâmicas internas inerentes ao contexto de improvisação em música popular instrumental, notadamente no que se refere ao jazz e à música brasileira popular instrumental. As considerações expostas podem servir como suportes conceituais para o processo analítico de casos encontrados nessas diferentes realidades técnico-estéticas, uma vez que, de maneira geral, abordamos elementos e comportamentos observados em práticas disseminadas dentro das vertentes supracitadas. Buscamos propor um olhar reflexivo sobre o objeto artístico a partir de conceitos provenientes de um modelo analítico interdisciplinar, que tem na Sistêmica a sua principal sustentação.

Palavras-chave: Improvisação (música). Sistêmica. Jazz. Música brasileira popular instrumental.

The Context of Improvisation in Instrumental Popular Music under a Systemic Perspective

Abstract: In this article, we attempt to construct a theoretical framework that supports the study of the inner dynamics inherent in the improvisation of instrumental popular music, especially regarding jazz and Brazilian popular instrumental music. Our considerations may provide conceptual support for an analysis of cases from a variety of technical-aesthetic realities, since we address the general elements and behaviors practiced in these situations. We reflect on the artistic object which is based on concepts derived from an interdisciplinary analytical model supported mainly by a systemic process.

Keywords: Improvisation (music); systemic process; jazz; Brazilian popular instrumental music.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2301

Submetido em 02/03/2017, aprovado em 05/05/2017.

Na busca por uma abordagem analítica que possibilite a exploração do contexto de improvisação em música popular instrumental[1], encontramos no raciocínio sistêmico um ponto de apoio para nossas reflexões. Com isso, pretendemos contemplar a maior parte dos processos envolvidos nesta conjuntura de criação musical, que tem como característica a performance simultânea à criação, geralmente apoiada sobre gêneros presentes na música popular. Além dos aspectos propriamente musicais, pretende-se que este referencial teórico possa contemplar também parte das relações extramusicais entre os *performers*, com vistas a elucidar como as diversas relações e interações existentes em um grupo formam um sistema complexo.

Partimos do pressuposto de que para entender o *modus operandi* de determinada corrente estilística, não é suficiente que sejam dissecados os caminhos de criação melódica de seus improvisadores mais emblemáticos; mais do que isso, se faz necessária a análise do funcionamento do grupo enquanto um corpo vivo, que contém dentro de si uma cadeia de acontecimentos inter-relacionados. Acreditamos que no contexto de criação musical coletiva implícito na improvisação em música popular instrumental, o todo é simultaneamente produto 1) das especificidades das partes constituintes (sujeitos + elementos conceituais)[2]; 2) das relações e interações existentes entre essas partes; 3) da ordenação e organização que, ao mesmo tempo em que são resultantes dessas relações e interações, também as conduzem; 4) dos ajustes estabelecidos a partir das emergências decorrentes desse conjunto de eventos. Nos apropriando das palavras de Morin (1997: 121), consideramos que esses fenômenos compõem um circuito que se retroalimenta, gerando ajustes em cada um dos seus processos, ao mesmo tempo e o tempo todo. Então, de alguma forma, no processo que se dá nessa performance, as partes constituintes atuam como segmentos do todo que integram, por meio da organização dada pelas inter-relações do sistema, também decorrente das especificidades e idiossincrasias inerentes às partes.

No modelo analítico aqui proposto, o CIMPI[3] é formado por sistemas e processos. Há as relações[4] e interações dentro do sistema, que podem se processar por mecanismos; cada músico é um subsistema, assim como cada elemento conceitual que constitui o ambiente de improvisação. Como observa Andrade (2011: 36), o que conta como elemento, sistema ou subsistema, ou a forma como olhamos para a organização mais geral de um sistema, depende da perspectiva ou propósito do observador. Para Sarath (2013: 211), todos os sistemas ou componentes de sistemas são parte de um esquema sistêmico mais amplo, em que qualquer nível funciona tanto como constituinte de um nível maior, como um componente dentro do qual partes constituintes podem ser encontradas. Optamos por delimitar o CIMPI como nosso nível inferior de complexidade; este objeto é constituído por elementos materiais (sujeitos) e conceituais (gênero, gramaticalidade, estilos, mecanismos e hábitos).

[1] Ressaltamos que, se por um lado a denominação "instrumental" automaticamente exclui a canção popular de nossa zona de abrangência, por outro não descarta práticas correntes na música popular em que há o emprego da voz humana como instrumento, incluindo sua utilização para a prática da improvisação.

[2] Detalharemos tal raciocínio no subitem "O contexto de improvisação em música popular instrumental como sistema".

[3] Utilizaremos a partir deste ponto a sigla CIMPI como abreviação do termo "contexto de improvisação em música popular instrumental".

[4] "As relações entre os elementos de um sistema podem se manifestar em termos de interações, inter-relações, interdependências, conjunções, inclusões, implicações, combinações e conexões. Essas relações exercem restrições, determinações e estabelecem sujeições, podendo se manifestar como leis, relações fixas, hierarquia, controle das regularidades e ajuste" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288).

Para que o CIMPI possa ser analisado sob uma ótica sistêmica, partimos de uma perspectiva ontológica em que este objeto é formado pelas relações dos sujeitos que improvisam, e pelos elementos constituintes do ambiente em que a improvisação é desenvolvida. Porém, conceito e realidade não necessariamente coincidem. Em nosso trabalho, não há necessariamente identidade entre conceito e objeto, já que o conceito é uma construção abstrata, formal, e a realidade é muito mais complexa, transbordando qualquer modelo. Embora tenhamos elaborado uma estruturação teórica a partir de evidências presentes na realidade, esta construção conceitual não compreende o real em sua totalidade. Mas, ainda assim, o modelo é o instrumental necessário para que se possa compreender, mesmo que parcialmente, aspectos do factual. Procuramos construir um modelo que possa iluminar alguns aspectos do objeto, e não criar uma falsa identidade entre conceito e realidade, já que esse é um risco constante em estudos que envolvem comportamentos musicais, exercidos por sujeitos dotados de subjetividade, e que, portanto, atuam de maneira imprevisível.

Dentre nossas referências para a estruturação de um modelo analítico, estão autores que se utilizam do referencial teórico da Sistêmica para tratar de objetos provenientes de diferentes áreas do conhecimento; no entanto, procuramos nos atentar especialmente aos estudos provenientes das áreas de música improvisada (SARATH, 2013. BORGO, 2005) e humanidades (ANDRADE, 2011. BUNGE, 1976; 2001), já que a interação entre sujeitos em um CIMPI implica um plano abstrato. Apesar de a totalidade das complexidades existentes neste objeto estar além do alcance da maioria das abordagens analíticas (incluindo o tratamento sistêmico aqui proposto), a observação das suas dinâmicas internas pode oferecer uma visão sobre as complexidades desta produção musical e as relações e interações a isto inerentes.

O conceito de sistema

Na visão sistêmica que tomamos como referência primária (BERTALANFFY, 1968), sistemas concretos são reais, mas podem ser concebidos, descritos e explanados em termos conceituais, ou seja, por meio de modelos e teorias. É o que buscamos fazer aqui, propondo formas de análise do CIMPI por meio da Sistêmica. Tal estudo pode auxiliar no entendimento não somente das partes desse sistema complexo, mas também da lógica de criação coletiva que se impõe neste contexto, em que na aparente instabilidade e imprevisibilidade reside sua ordem e organização, e em que a música emerge de um comportamento global de elementos conceituais e sujeitos autônomos em interação.

Para a definição do conceito de sistema, nos apoiamos na abordagem de Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000; 2004), e de modo a complementar a fundamentação, utilizamos alguns pontos propostos por Bunge (1976; 2001). Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000), definem sistema como um conjunto de elementos que interagem entre si para atingir um objetivo; uma totalidade em que as partes têm uma identidade própria e uma comum. De acordo com os autores,

> [...] um sistema pode ser inicialmente definido como uma entidade unitária, de natureza complexa e organizada, constituída por um conjunto não vazio de elementos ativos que mantêm relações, com características de invariância no tempo que lhe garantem sua própria identidade. Nesse sentido, um sistema consiste num conjunto de elementos que formam uma estrutura, a qual possui funcionalidade (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 284).

Ainda segundo os pesquisadores supracitados, a estrutura de um sistema então é o conjunto articulado das relações entre seus elementos constituintes, e o funcionamento do sistema, o conjunto articulado das atividades desses elementos (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2004: 05).

Para Bunge (2001), sistema é um objeto complexo que tem suas partes ou componentes armazenados juntos por algum tipo de vínculo. Esses vínculos seguem uma lógica, no caso de um sistema conceitual, como uma teoria, ou são materiais, no caso de um sistema concreto, como um átomo ou célula; o conjunto de todas as relações entre os componentes de um sistema é sua estrutura (organização). O autor define o conceito de sistema complexo por meio da tripla ordenada: ambiente, componentes e relação. Assim, um sistema complexo consiste em um conjunto de qualquer coisa que, além de se relacionar com pelo menos outro componente, também se relaciona com o ambiente que o envolve.

O contexto de improvisação em música popular instrumental como sistema

O CIMPI, analisado de forma sistêmica, compreende as ações musicais desenvolvidas em tempo real pelos sujeitos (*performers*), que ocorrem por meio de processos e mecanismos em um ambiente de improvisação em MPI[5]; tal ambiente é formado pela junção do *chorus* e do gênero (com sua gramaticalidade inerente). Neste contexto, a música emerge a partir da interação dos sujeitos, normalmente sem qualquer forma de supervisão global no processo, executado por indivíduos envolvidos em uma experiência coletiva do fazer musical.

Morin (2005: 146) afirma que "um sistema é um todo que toma forma ao mesmo tempo em que os seus elementos se transformam". Buscando um isomorfismo com este raciocínio, consideramos que os músicos envolvidos no delineamento em tempo real que ocorre no CIMPI não conhecem *a priori* todas as características do produto final de sua performance, já que, da mesma forma, o CIMPI se (auto-)organiza à medida em que a performance avança. As decisões vão sendo tomadas a cada momento, e sendo influenciadas pelas ocorrências musicais que dali emergem. Nos apropriando das palavras de Bunge (1976: 718), podemos perceber então uma "sequência temporalmente ordenada de acontecimentos tal que cada membro da sequência torna-se parte na determinação do membro seguinte".

O CIMPI é um sistema não-linear, pois a relação entre magnitudes de causa e efeito não são necessariamente proporcionais em qualquer sentido. Uma rearmonização proposta pelo pianista, uma célula rítmica introduzida pelo baterista ou um motivo tocado pelo solista, que reverberem nas linhas de outros instrumentos que atuam no ambiente, podem resultar em momentos únicos de interatividade, e até mesmo mudar o curso dos acontecimentos musicais da peça em execução. Assim, pequenos detalhes na produção ou percepção sonora, quando percebidos ou reconhecidos pelos sujeitos, dão início a transformações na música ou a sua recepção, de modo que o resultado final é desproporcional a quaisquer causas iniciais (BORGO, 2005: 68).

O CIMPI possui uma grande quantidade de informação e, por consequência, há um grande número de interações ocorrendo no tempo[6]; essa grande complexidade não possui uma lógica subjacente que justifique uma organização *a priori*, e por isso não é possível prever quais serão seus caminhos. No entanto, no contexto aqui tratado há um grau de previsibilidade devido à interiorização

[5] Utilizaremos a partir deste ponto a sigla MPI como abreviação do termo "música popular instrumental".
[6] Por se tratar de um meio irreversível, é a noção de tempo que apoia a criação de complexidade e a possibilidade da emergência de propriedades em um sistema (BORGO, 2005).

de regras. O sujeito, no campo da cultura, é dotado de subjetividade; a sua ação é impulsionada pela interiorização das regras do sistema, mas ao interiorizar, ele atua com um leque de escolhas amplo, já que sua ação é movida por intenções. Sujeitos criam atritos, distorções e desvios de comportamento, diminuindo o grau de previsibilidade de suas ações.

O CIMPI trata-se de uma organização complexa, com propriedades emergentes[7], em que existem estruturas para as quais associamos certo grau de imprevisibilidade, e há uma infinidade de fatores casuais que podem ocorrer, tornando esse sistema imprevisível, mas não necessariamente caótico ou aleatório. O fato de não serem passíveis de previsão todos os fatores casuais e suas influências não significa que o sistema estrutura-se de maneira totalmente indeterminada, até porque a imprevisibilidade da improvisação em MPI é, de algum modo, cerceada pelo princípio da gramaticalidade inerente ao gênero musical que constitui o ambiente de criação. Por isso, consideramos o gênero musical um fator que, de certa maneira, organiza a imprevisibilidade da improvisação no CIMPI. Há certa expectativa de como os músicos agirão nesse contexto, já que o sistema, apesar de imprevisível, não é aleatório. Apoiando-nos nas ideias de Andrade (2011), consideramos que no CIMPI há um conjunto de regras – implícitas e explícitas – e convenções – pessoais, sociais e culturais – capazes de estabelecer um campo de comportamento.

Um dos principais fatores que diferenciam a improvisação em MPI da livre improvisação é a gramaticalidade[8] a que os *performers* estão sujeitos no CIMPI; nele, o solo improvisado, bem como os padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo (BERLINER, 1994), podem seguir os direcionamentos gramaticais implícitos no gênero abordado. Os parâmetros gramaticais presentes no CIMPI são os mesmos existentes na música "não-improvisada"[9], tanto é que o conceito de gramaticalidade, tão importante em algumas correntes estéticas, vem da aproximação aos padrões de música "não-improvisada" de determinado gênero, como o frevo, por exemplo. Afinal, o sujeito atuante no CIMPI não opera de forma completamente livre, mas a partir de anos de história da música popular. São elementos que compõem a bagagem do músico improvisador as gramáticas incorporadas anteriormente, seu repertório, seus hábitos e memórias, ou seja, o que naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais.

Seguindo este raciocínio, a improvisação realizada sobre o frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso estejam presentes na construção melódica padrões que são encontrados em melodias "tradicionais" do gênero (e que necessariamente remetam tanto os outros músicos como o público ao gênero em questão). Tendo como referência a gramaticalidade de um gênero na música "não improvisada", pode-se dizer que na improvisação musical abaixa-se o nível da gramaticalidade, mas ganha-se a flexibilidade na organização do sistema.

Assim, em determinadas correntes "sociomusicais", é esperado do improvisador que ao menos uma parte dos elementos musicais apresentados em seu discurso musical tenha certa pertinência com relação ao gênero tocado. Não é nosso intuito aqui discutir a zona de abrangência de um gênero musical, mas via de regra, há um senso comum entre os músicos, com base em

[7] Propriedades resultantes das interações entre elementos reunidos por um contexto sistêmico.

[8] Adotamos neste trabalho o termo "gramaticalidade", utilizado por Cleide Martins (1999), pesquisadora no campo da dança. Aqui, significa um conjunto de elementos musicais regido por regras ou leis inerentes a um gênero musical, levando à ocorrência de certas conexões.

[9] Nos referimos aqui à música popular que pode ser escrita ou não, tomando como referências tanto a abordagem composicional quanto a de tradição oral.

referências discográficas (que costumam variar entre um grupo social e outro), sobre quais elementos soam mais "próximos" ou "pertencentes" a determinado gênero.

Acreditamos que certos repertórios e regras que constituem alguns gêneros são mais "restritivos" (como a harmonia essencialmente tonal inerente ao frevo, conforme a abordagem presente nos arranjos executados pela Orquestra de Cordas Dedilhadas do Recife, por exemplo), enquanto outros são mais "abertos" (como a construção harmônica do baião, que possibilita a inserção de tensões e reharmonizações, tal qual a abordagem de Hermeto Pascoal sobre o gênero). Ademais, consideramos que a gramática do gênero abordado na improvisação é também um dos mais importantes itens na dosagem da liberdade que se tem para a criação em tempo real. Assim, os conhecimentos musicais e culturais compartilhados desempenham um papel importante na interação existente entre músicos que improvisam juntos.

A improvisação é uma forma de organização do discurso em que o músico lida em tempo real com a dosagem entre "restrições e não-restrições" (MARTINS, 1999), combinação que varia de acordo com a gramática do gênero abordado. Os *performers* são "agenciadores dos idiomas" (COSTA, 2003), e da maneira com que emergem os principais elementos dos gêneros, sendo que o modo com que o sujeito irá combinar essas restrições varia de acordo com sua bagagem. De acordo com Kenny e Gellrich (2002: 117), uma característica comum a qualquer improvisação é que as decisões criativas dos *performers* são feitas dentro das restrições da própria performance. No CIMPI, quando os músicos tocam em grupo com grande liberdade, é porque há no sistema habilidade e comunicação suficientes para selecionar em tempo real quais as restrições adequadas (BORGO, 2005: 19). Como afirma Michaelsen (2013), na maioria das formas de improvisação, existem várias restrições que dão aos músicos limites dentro dos quais eles operam. Em vez de restringir a criatividade, estes limites permitem que alguns aspectos de suas performances sejam dados como certos, e não requeiram carga cognitiva adicional, o que permite uma maior criatividade nas áreas sem restrições.

Propriedades do sistema

Para que a noção de sistema possa iluminar alguns aspectos existentes no CIMPI, nos apoiamos em nove dos quatorze preceitos básicos para o enfoque sistêmico propostos por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304). A partir de evidências observadas na improvisação em MPI, buscamos utilizar os itens propostos pelos autores no texto, de forma a construir um referencial teórico que dê suporte à atividade de reflexão acerca do objeto abordado. No intuito de salientar os parâmetros nos quais nos apoiamos, destacamos em negrito trechos do texto ou palavras-chave que julgamos importantes para a compreensão de cada item.

(1) O CIMPI é constituído pelos sujeitos (*performers*), o gênero e o *chorus* em que a improvisação é desenvolvida. Relacionando-se com os elementos que compõem o ambiente (gênero e *chorus*), os sujeitos desenvolvem interações e influência mútuas, com a finalidade de organizar a performance e a música que é desenvolvida em tempo real. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304) é necessária "a existência do sistema com uma estrutura subjacente, constituída por um conjunto de elementos e pelas relações entre esses elementos, e com uma funcionalidade".

(2) No CIMPI, as emergências resultantes da interação entre os sujeitos têm como princípio norteador as condições existentes no ambiente e as diversas formas de interação ali presentes; a simples soma das partes não representa o sistema. Esta propriedade existente no CIMPI recebe a

denominação de **sinergia**, definida por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 03) como a propriedade do sistema em que "o todo é mais, ou menos do que a soma das partes", sendo que a "sinergia sistêmica pode ser considerada a primeira propriedade que surge na constituição de um sistema" (2004: 03). A sinergia (eficiência comunicacional) do sistema pode ser positiva – no caso de o todo ser mais do que a soma de suas partes – ou negativa, no caso de o todo ser menos do que a soma de suas partes (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000).

Além disso, no sistema aqui abordado, está presente a propriedade de **globalidade**, definida por Gasparian (1997: 27) como a condição em que "toda e qualquer parte de um sistema está relacionada de tal modo com as demais partes que a mudança numa delas provocará mudança nas demais e, consequentemente, no sistema total". No CIMPI é evidenciada a globalidade em situações em que todo o sistema se reconfigura a partir de uma "ignição combinatória"[10] proposta por um sujeito. Este mecanismo pode ocorrer como consequência do uso de recursos musicais como modulação métrica, reharmonização ou mudança de gênero, o que aponta para a presença de sujeitos em múltiplas interações, relações e conexões recíprocas, mutuamente conectados e interdependentes.

Por conta da utilização do conceito de "ignição combinatória", no modelo aqui proposto julgamos que se faz relevante o emprego da noção de gesto musical, no intuito de amalgamar no modelo analítico a corporalidade implícita na interação entre os sujeitos. Como afirma Cirino (2005), o material expressivo utilizado na performance musical vai além do resultado acústico, indicando intersecções entre o material propriamente musical com outros componentes como gesto, fala e movimento.

Com relação à noção de gesto musical, Robert Hatten, na ementa de sua disciplina intitulada *Musical Gesture: Theory and Interpretation* ministrada na *Indiana University*, apresenta a seguinte definição:

> Gesto musical é biológica e culturalmente fundamentado em movimento comunicativo humano. Gesto delineia-se na estreita interação (e intermodalidade) de uma série de sistemas humanos perceptivos e motores para sintetizar a configuração energética de movimento através do tempo em eventos significativos com força expressiva única. **As motivações biológicas e culturais do gesto musical são ainda mais negociadas dentro das convenções de um estilo musical** [...]. Gestos musicais são *gestalts* emergentes que transmitem movimento afetivo, emoção e agência fundindo elementos diferentes separados em continuidades de forma e força[11] (HATTEN, [s.d.], grifo e tradução nossos).

[10] Nos apropriamos do termo "ignição combinatória" utilizado por Cleide Martins (1999), em sua pesquisa sobre improvisação em dança. Em nosso trabalho, significa um gesto musical que pode partir tanto do solista como de qualquer músico envolvido na performance, e que irá reverberar no sistema, influenciando as decisões musicais subsequentes tomadas pelo grupo.

[11] "Musical gesture is biologically and culturally grounded in communicative human movement. Gesture draws upon the close interaction (and intermodality) of a range of human perceptual and motor systems to synthesize the energetic shaping of motion through time into significant events with unique expressive force. The biological and cultural motivations of musical gesture are further negotiated within the conventions of a musical style [...]. Musical gestures are emergent gestalts that convey affective motion, emotion, and agency by fusing otherwise separate elements into continuities of shape and force" (HATTEN, [s.d.]).

No contexto de criação musical em conjunto os elementos não funcionam de forma independente; para que as emergências resultem em um todo coeso e interdependente é necessária uma conexão global, o que está relacionado à propriedade de **novidade**. Consideramos que eventos musicais não-planejados, resultantes das interações ocorridas no sistema, tratam-se de material musical novo (naquele contexto). Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304), "a existência das propriedades de sinergia, globalidade e novidade" é condição para a caracterização de um objeto como sistema.

(3) No presente estudo, considera-se o pesquisador como o **sujeito** necessário à caracterização do CIMPI como um sistema. Trata-se de um elemento externo, "um sujeito observador do sistema, de natureza complexa" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 305) que "estabelece uma relação com o objeto de estudo através de atividades de reflexão, especulação, observação e experimentação" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288), buscando "encontrar qualidades de organização no objeto que caracterizam a sua existência, estrutura, funcionalidade e possível evolução" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288).

(4) No sistema aqui abordado, é possível reconhecer diferentes graus de complexidade entre os elementos que o constituem; os sujeitos são os elementos mais complexos, já que carregam em sua bagagem marcas pessoais, e por eles passam as linguagens, os idiomas e os sistemas que formam sua biografia musical (COSTA, 2003). O gênero e o *chorus*, que constituem o ambiente de improvisação em si, apresentam complexidades diferentes, que são explanadas no subtópico 4.1 deste texto. Para a abordagem sistêmica, de acordo com Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 305) é necessário que haja essa "identificação de relações de distintos graus de complexidade entre os elementos do sistema".

(5) No CIMPI, é possível identificar um conjunto de elementos (gênero, *chorus*, sujeitos) e suas relações/interações. É observável também um conjunto articulado de atividades dos sujeitos, que "conduzem o processo de transformação exercendo funções de forma dinâmica mas condicionada pela **estrutura**" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 293), o que define o seu **funcionamento**. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 293), "o conjunto das características estruturais e funcionais de um sistema identifica sua **organização**", que conduz o comportamento do sistema.

(6) O CIMPI é configurado com o objetivo de gerar música, de forma que a performance seja concomitante à criação; assim, as indeterminações com relação à performance são mais fortes e presentes do que as determinações. Os elementos que constituem o sistema se coordenam/são coordenados para atingir este objetivo, o que confere a este objeto **propriedade teleológica**, associada por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 295), a "um processo dependente essencialmente das condições que surgirão durante o desenvolvimento desse processo".

(7) Dentro do sistema aqui abordado podem ser identificados vários fluxos de atividades distintos, característicos do *modus operandi* de um grupo de músicos que improvisa em MPI. Neste contexto musical há um campo de forças de influência, representado pelas determinações que existem *a priori* na performance e pelas referências musicais presentes nas biografias dos sujeitos. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 298), **há no sistema um campo de influência (ou de forças) para provocar um fluxo de atividades,** e "esses fluxos são articulados entre si e são responsáveis pelas atividades, podendo alterar a estabilidade organizacional do sistema".

(8) Consideramos que, na maioria dos casos, o CIMPI trata-se de um **sistema auto-organizado**, já que nele há a "interação das atividades predeterminadas do sistema com as atividades autônomas e espontâneas dos elementos do sistema em um processo recorrente" (2000: 305). Os elementos que constituem o CIMPI têm *a priori* algumas funções determinadas, mas é o indeterminado que guia para quais rumos o sistema irá; como em um móbile, os elementos se ajustam para que o sistema se organize, e as emergências resultantes das interações entre os sujeitos norteiam esse processo de organização.

(9) No sistema abordado, é inerente à atividade de criação em tempo real dos sujeitos, bem como à sua manipulação dos demais elementos, a **"possibilidade de transformações através de processos criativos, que podem ser decorrentes do fenômeno de auto-organização"** (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 305).

Ordenação e organização. Para que se possa compreender as particularidades inerentes a um CIMPI, é necessário diferenciar ordenação de organização; entendemos ordem como uma propriedade, e organização como uma emergência do sistema. Na improvisação são criadas organizações, produtos das relações entre os elementos. Via de regra, a música improvisada possui menor grau de ordenação do que a música escrita. Pode-se considerar que a improvisação é uma forma de organização da música menos ordenada e, embora esteja presente o parâmetro de organização, há uma tendência de que na improvisação haja um menor grau de ordenação dos elementos, se comparada à música "não-improvisada". Ademais, acreditamos que em situações em que se tem músicos com bagagens semelhantes improvisando juntos, a performance não se ordena, mas se organiza, com uma maior sincronia de eventos musicais. Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004), em corroboração com Morin (1997) definem a organização como uma característica essencial de cada sistema, e ordem como característica particular de certas organizações. A relação entre as estruturas de um sistema pode ou não respeitar algum grau de ordem, e há sistemas organizados que não apresentam qualquer relação de ordem em suas estruturas (organizados e desordenados).

Como mencionado anteriormente, consideramos que a interação entre os *performers* faz parte de um mecanismo de organização do CIMPI. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 05), a organização representa as relações e as atividades ou funções de um sistema, tendo a capacidade de transformar, produzir, reunir, manter e gerar os comportamentos que ele apresenta; para os autores, ela pode ser identificada a partir das características das estruturas e das funções do sistema. Desta forma, um sistema possui estruturas e funções que se relacionam, e que apresentam interdependência. O entendimento da organização de um sistema está na identificação e compreensão das estruturas e funções que o compõem, bem como da interação entre elas; é o que buscamos fundamentar aqui, com a compreensão dos procedimentos existentes em um CIMPI, pela compreensão tão ampla quanto possível dos procedimentos musicais que o envolvem.

O músico que se junta a um grupo para praticar a improvisação em MPI, de algum modo busca uma amálgama com os outros *performers*, seja tímbrica, rítmica ou simplesmente por meio de uma procura intuitiva a se interar dos procedimentos musicais ali existentes. De acordo com Leitão (2009: 36), em seu processo de organização, um sistema pode ter fortalecidas ou enfraquecidas as identidades das partes e/ou a identidade do todo; do todo sobre as partes, e/ou das partes sobre o todo, de maneira que sua organização vai refletir sua identidade. A organização

é então "o rosto interiorizado do sistema (inter-relações, articulações, estrutura) e o sistema é o rosto exteriorizado da organização (forma, globalidade, emergência)" (MORIN, 1997: 139).

O discurso musical improvisado abordado aqui é um processo que ocorre no CIMPI, em que a relação dos subsistemas (sujeitos e ambiente), ao longo do tempo, sofre modificações estocásticas. Este processo direciona o sistema a uma (auto-)organização. Neste contexto há procedimentos coletivos que surgem independentemente do estado inicial do ambiente, como a expansão formal, as mudanças de gênero, metricidade ou harmonia. Segundo Morin (1996), a auto-organização é um fenômeno presente nos sistemas, que se refere à sua aptidão para criar novas estruturas e estabelecer internamente um novo nível de organização. Assim, buscamos no conceito de auto-organização um outro ponto de apoio para nossas reflexões.

Auto-organização. Para as reflexões acerca da propriedade sistêmica de auto-organização que realizaremos neste subtópico, partimos da definição de Debrun (1996: 04), que afirma:

> Há auto-organização cada vez que o advento ou a reestruturação de uma forma, ao longo de um processo, se deve principalmente ao próprio processo – as características nele intrínsecas -, e só em grau menor às suas condições de partida, [...] à presença eventual de uma instância supervisora.

Na literatura que aborda a improvisação musical, Sarath (2013), Jong (2006), Borgo (2005) e Barret (2000) já trabalham com o conceito de auto-organização. Para Jong (2006: 19), as pessoas se auto-organizam como um grupo quando suas próprias dinâmicas regulam a atividade dentro do grupo, bem como a interação com o ambiente. De acordo com Sarath (2013: 210), um sistema é auto-organizado na medida em que seu desenvolvimento é conduzido internamente, com dependência mínima de *inputs* do exterior.

Borgo (2005) argumenta que as formas mais livres de improvisação talvez estejam mais próximas à ideia de auto-organização, já que as estruturas da improvisação podem ser estendidas de forma ilimitada (ainda que o sistema seja circunscrito, pelo menos em partes, pelas habilidades, materiais e experiências dos *performers*). Sarath (2013) tece ponderações com relação à ideia que é defendida por David Borgo (e também por outros artistas-pesquisadores dedicados à livre improvisação); para o autor, não há motivos para dizer que a improvisação em formatos baseados em um referente[12] (como o jazz) não possa atingir altos níveis de auto-organização, já que quando os *performers* nesses formatos utilizam sua criatividade, são capazes de invocar o mesmo grau de auto-organização em suas respectivas áreas de atuação que os *performers* atingem na improvisação

[12] O termo "referente" é utilizado na literatura sobre improvisação a fim de captar a grande variedade de possíveis materiais musicais em que uma improvisação pode ser baseada. Jeff Pressing (1984: 346) introduziu este termo, definido pelo autor como "um esquema formal subjacente ou uma imagem orientadora específica para uma determinada peça, usada pelo improvisador para facilitar a geração e a edição de comportamento improvisado em uma escala de tempo intermediária." Como afirma Michaelsen (2013), a definição de Pressing é intencionalmente ampla, de modo a abranger a enorme variedade de referentes possíveis. Enquanto a *lead sheet* e o arranjo são referenciais comuns no jazz, um referente poderia ser os princípios que norteiam a improvisação de uma cadência em um concerto clássico, uma imagem abstrata usada para induzir uma livre improvisação coletiva, ou um raga para uma performance da música clássica indiana. Para Michaelsen (2013: 90), o referente constitui um domínio essencial da atividade interacional para uma performance, e funciona como um membro invisível do conjunto, influenciando os músicos.

livre. Entendemos que a compreensão de Sarath acerca deste assunto abrange um campo mais amplo da ideia de improvisação musical.

De maneira geral, na improvisação em MPI não há um supervisor, um sujeito que direcione o solista e os músicos da seção rítmico-harmônica, ou que forneça diretrizes para que aconteça a interação entre os sujeitos, e assim haja a emergência de diferentes dinâmicas musicais. O mais próximo que há de uma relação hierárquica diz respeito ao solista, pois, *a priori*, é ele quem indica os principais caminhos, direções ou dicas para as próximas ações. Logo, consideramos que a auto-organização é compatível com a existência de regras, representadas no CIMPI pelos gêneros musicais e os hábitos dos sujeitos. Nesse campo, essas regras muito mais recomendariam cursos comportamentais dos sujeitos frente aos gêneros musicais, formações instrumentais e situações vividas, e muito menos estritamente determinariam a adaptação de um grupo musical a um conjunto de regras. A auto-organização nesse âmbito se deve, principalmente, às ações autônomas por parte dos sujeitos, que têm livre-arbítrio para se integrar, propor, se opor ou executar quaisquer outras ações musicais que julguem pertinentes, em tempo real. No jogo que se estabelece neste contexto, os sujeitos tomam suas decisões sem uma supervisão.

Por meio de interações diretas e indiretas entre os sujeitos, e entre sujeitos e o ambiente, grupos atuantes em um CIMPI são capazes de se auto-organizar de forma descentralizada e flexível. Em um contexto de improvisação em que haja um alto grau de interatividade entre os *performers*, os protocolos de comunicação[13] para as mudanças de "dimensão musical" (o que pode incluir reharmonização, mudança de metricidade, alteração de dinâmica e mudança de gênero) são indicados, principalmente, pelo sujeito que, naquele momento, é o responsável pela elaboração do solo improvisado. No entanto, os músicos da seção rítmico-harmônica podem igualmente ser responsáveis pela indicação desses direcionamentos, induzindo o solista.

Desta forma, os sujeitos estabelecem relações de interação baseadas em relações determinadas internamente, em que algumas podem exercer maior influência. Neste âmbito, em que as fronteiras entre os sujeitos são ambíguas e imprecisas, conforme as palavras de Debrun (2009: 62-63), mesmo que haja hierarquia, as relações que se estabelecem não são de dominação, mas de influência. Essa relativa hierarquia surge como ingrediente "organizador" do sistema, uma vez que hábitos que levariam indivíduos a estratos musicais conflitantes muitas vezes podem ser gerenciados em deferência ao solista, ou ao líder do grupo.

Como afirma Debrun (2009: 62), devido à autonomia relativa das partes, as partes diretoras só podem exercer sobre as outras um papel hegemônico, mas não dominante. Para o autor, o papel hegemônico, mais "organizador" que "organizável", de certas partes (o solista com relação aos instrumentistas da seção rítmico-harmônica, por exemplo) significa que as partes conduzem, direcionam, mas precisam, para isso, fazer solicitações, e não imposições. Essas sugestões (realizar uma mudança de gênero + andamento (de baião a 75 bpm para samba a 150 bpm, por exemplo) serão "avaliadas" pelas outras "partes" (seção rítmico-harmônica que executa um baião a 75 bpm), e o que efetivamente será o caso, e em que grau (mudança de gênero e andamento, ou apenas gênero) dependerá de um ajuste complexo entre as "partes diretoras", "hegemônicas, mas não dominantes", e as "partes conduzidas". Para ocorrer auto-organização,

[13] Neste trabalho utilizamos a expressão "protocolos de comunicação" com o significado de informações compartilhadas entre os sujeitos, provenientes do senso comum compartilhado por músicos atuantes no contexto da música popular, ou até mesmo de combinações prévias. Podem fazer parte de um protocolo de comunicação entre os sujeitos não somente as ações musicais, mas também gestos corporais.

deve existir interação, e não apenas condicionamento estrito entre os sujeitos, dotados de algum grau de liberdade, que se encontram como possíveis participantes de um processo, condição que contrapõe "auto" a "hetero" organização (ANDRADE, 2011: 83).

O CIMPI é um sistema emergente, já que as correlações e interações que nele ocorrem são estabelecidas por influência dos próprios elementos que o constituem, devido à existência de estratégias de interação das quais podem emergir comportamentos coletivos complexos e auto-organizados. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 10),

> [...] a atividade espontânea decorre da existência de grau mínimo de autonomia dos elementos atuantes. Por sua vez, os processos recorrentes precisam estar presentes, para que os elementos autônomos, em suas atividades, se integrem em uma organização com auto-referência. As mudanças predeterminadas podem ser concorrentes ou concordantes com as mudanças espontâneas, ou ainda, complementares e facilitadoras dessas últimas.

Consideramos que o CIMPI exibe a auto-organização secundária, caracterizada quando há identidade situada no ponto de partida, e o sistema aprende com o ruído e se reestrutura, em um processo de aprendizagem. Segundo o ponto de vista apresentado por Debrun (1996: 11), essa identidade irá guiar as relações sistêmicas. No ambiente aqui abordado, estão previstos certos parâmetros musicais que delineiam a situação inicial, que os músicos tomarão como referência, como o gênero e o *chorus*; são as condições dadas, representadas pelas instruções contidas *a priori* neste tipo de situação. Porém, em determinados contextos musicais, que variam de acordo com o gênero tocado e as referências que se tem em mente para a concepção estética do fazer musical, muda-se a harmonia (por meio de inúmeros procedimentos de reharmonização, estandardizados ou não), dobra-se o andamento, estende-se a forma e até mesmo muda-se o gênero.

Idealmente, todas as alterações que ocorrem no CIMPI resultam das dinâmicas de interação que ocorrem em tempo real, e têm como condição *sine qua non* que os *performers* tenham em sua bagagem elementos conceituais que sustentem as mudanças. São emergências que ocorrem normalmente, e que caracterizam o CIMPI como um sistema auto-organizado. As condições de partida (tema, gênero, andamento e harmonia) desempenham um papel importante, mas coadjuvante, se considerarmos que após um tempo, se caracterizam mais como pretextos para a improvisação.

No CIMPI está implícita, no processo de criação musical, a liberdade que os *performers* podem tomar, no sentido de mudar completamente a rota estabelecida no início da performance. Assim, neste âmbito, o fenômeno de auto-organização não se trata meramente de uma decorrência da configuração inicial do sistema; a auto-organização se dá a partir da manipulação e, sobretudo, da modificação de elementos conceituais iniciais inerentes ao ambiente (as "condições de partida"). Tal processo é operado pelos sujeitos, dando vazão a múltiplas soluções e estratos musicais. Desta forma, o sistema ultrapassa suas condições de partida a partir delas próprias. Em determinados contextos de improvisação em MPI, a auto-organização diz respeito a uma autonomia relativa às condições iniciais, o que não implica no indeterminismo presente na livre improvisação, por exemplo, mas em uma capacidade e autonomia para desconstruir determinada situação musical estabelecida *a priori*.

Por fim, ponderamos que na improvisação em MPI é difícil afirmar o quanto a presença no sistema do líder de um grupo influencia no processo de auto-organização, já que em um contexto em que os sujeitos carregam suas próprias idiossincrasias e subjetividade, a colaboração entre os *performers* flui por meio de vínculos de confiança estabelecidos no convívio (não somente musical, mas interpessoal). Trata-se de uma questão de relações interpessoais, que somente o uso da Sistêmica de forma pura não mapeia. De modo geral, julgamos que a influência do líder é exercida de maneira mais evidente em ensaios e conversas, oportunidades em que é possível parar uma performance e fornecer instruções aos instrumentistas. Apesar do fato de que é possível que esse influxo ocorra em shows ao vivo, a aferição de tal atuação é mais subjetiva. Na performance, a relação com um sujeito que tem *status* de "autoridade" no sistema é uma interação extra-musical que pode se tornar musical, pois há a possibilidade de que isso influencie, de alguma forma, as escolhas de um músico.

Subsistemas

Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 285), "subconjuntos do universo do sistema podem constituir subsistemas do sistema geral". Desta forma, elegemos como subsistemas os elementos do CIMPI: os sujeitos (*performers*), o ambiente, o gênero (parte constituinte do ambiente) e os estilos. O *performer* é um subsistema que agencia os mecanismos musicais e as gramaticalidades presentes nos gêneros, fazendo-se valer de seu estilo para tal finalidade; além disso, executa as ignições combinatórias que poderão reverberar pelo sistema. Uma das experiências mais relevantes a integrar a bagagem do músico improvisador é sua habilidade em manipular as gramaticalidades e os processos inerentes aos gêneros musicais, o que, feito de maneira particular, se configura como importante item na caracterização de seu estilo.

Os estilos podem ser considerados como subsistemas "intra-*performers*". São formados pelas marcas pessoais, particularidades e formas de manipulação das informações absorvidas em seu processo de formação. Apesar da possibilidade de haver informações compartilhadas entre *performers* que tenham perfis artísticos semelhantes, o modo como ocorre o processamento e posterior devolução "customizada" dessas informações ao meio varia de músico para músico.

Os estilos podem ainda ser considerados como subsistemas implícitos em determinado contexto musical coletivo. Esta pode ser a conjuntura em que ganha importância a figura do líder do grupo, como são os casos emblemáticos de Miles Davis e Hermeto Pascoal, por exemplo. O grupo tem uma "cara", um estilo, e um fato curioso é que a configuração do grupo pode mudar, com substituição de músicos, alteração de instrumentação e variação de situações em que a performance é inserida, mas o estilo presente na situação musical coletiva permanece vivo, e essencialmente quase o mesmo, se é analisado um recorte de tempo em que o próprio *band leader* não alterou radicalmente sua própria concepção estética.

Neste trabalho denominamos os músicos atuantes no CIMPI como sujeitos, que são subsistemas. As dinâmicas de interação entre os sujeitos geram emergências no sistema, organizando o aparecimento, encadeamentos e sobreposições de elementos conceituais (gênero, gramaticalidade, estilos, mecanismos e hábitos). Neste contexto, os sujeitos podem desempenhar basicamente duas funções distintas, que variam de acordo com a estrutura do grupo: solista (responsável pela elaboração do solo improvisado) ou músico da seção rítmico-harmônica (que pode interagir com o solista, completando suas ideias e sugerindo outras). Porém, na improvisação –

âmbito em que concepção e ação são indivisíveis – todos os sujeitos atuantes no ambiente são responsáveis por ações de criação e execução em tempo real; desta forma, a função dos sujeitos varia temporalmente, principalmente pelo fato de que a responsabilidade de elaboração do solo improvisado é transferida entre os músicos. O solista, de certa maneira, pode delimitar as diretrizes do sistema no momento de seu solo, caracterizando nas relações entre os sujeitos uma espécie de hierarquia, já implícita nas funções delimitadas entre os músicos.

Há diversos modos de interação entre as duas categorias existentes, que se permeiam, e as funções que os sujeitos irão desempenhar não ficam totalmente compartimentadas, já que todos os músicos podem exercer as duas funções; isso varia no tempo de acordo com os eventos, processos e relações hierárquicas (quem é o solista) vigentes no contexto de improvisação. Os sujeitos podem tomar múltiplas decisões, e cada uma delas poderá funcionar como uma ignição combinatória distinta para o que ocorrerá no sistema.

O ambiente. O ambiente é o território em que a música acontece; ele tem suas gramaticalidades, trazidas pelos gêneros musicais, que de certa forma o mecanizam. Para Costa, na constituição do ambiente de improvisação que chama de idiomática[14],

> [...] existem as referências extramusicais, geográficas e históricas que condicionam os usos e funções desta prática, e, além disso, há os elementos propriamente musicais que interagem continuamente, como os materiais sonoros e sua organização musical em sistemas escalares, harmônicos e rítmicos (COSTA, 2003: 76).

Na composição do ambiente em que é realizada a improvisação em MPI há dois subsistemas que se permeiam, e oferecem os substratos necessários tanto para a criação em tempo real, quanto para as relações e interações inerentes a esta prática musical: o *chorus* e o gênero.

O *chorus* é uma estrutura harmônico-formal que é reiterada de maneira cíclica, e destinada à realização dos solos improvisados em uma performance de MPI. A própria palavra *chorus* é, neste contexto sócio-estético-musical, sinônimo de "seção de solos improvisados". Originalmente, o termo refere-se a uma repetição completa da estrutura harmônico-formal do tema sobre o qual a improvisação é realizada, sendo que na MPI esta abordagem é a mais comumente encontrada. Porém, é verificável – tanto na discografia quanto em observações *in loco* de performances ao vivo de MPI – que a seção de solos improvisados de uma música (o *chorus*) pode não ser limitada à estrutura do tema. É comum que haja um esquema harmônico-formal destinado exclusivamente ao desenvolvimento da improvisação, uma espécie de "anexo", com características diferentes do tema.

Consideramos o *chorus* um dos mais importantes elementos de organização (e talvez até mecanização) da improvisação em MPI. Nesta prática, há inclusive "templates harmônico-formais" (FREITAS, 2010) estandardizados, dentro dos quais há organização e subdivisão da estrutura em seções definidas, como por exemplo o *blues* de 12 compassos, o *rhythm changes* e a forma-canção AABA de 32 compassos.

[14] O autor define improvisação idiomática como "aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente, como por exemplo o *jazz*, ou a improvisação na música hindu" (COSTA, 2003: 36). Optamos por dar voz a tais definições por considerarmos que as descrições supracitadas contemplam parte significativa do conjunto de práticas e conceitos que decidimos classificar como "improvisação em música popular instrumental".

Há casos ainda em que o *chorus* não é pré-estabelecido com o tema, e nem conta com uma forma convencionada entre os músicos antes da performance. Em determinados cenários, é normal que o líder do grupo determine solos improvisados que não estavam no *script*. Desta maneira, os músicos envolvidos no processo delimitam, também em tempo real, as condições "territoriais" em que a improvisação será inserida. Esse tipo de "delimitação territorial improvisada" depende ainda mais da "prontidão sensorial, auditiva e motora" (PRESSING, 1988) dos músicos, que por meio de reações conscientes e inconscientes aos estímulos sonoros, devem recorrer a recursos presentes em sua bagagem de maneira automatizada, para que as interações estabelecidas no contexto de criação musical tenham de fato uma funcionalidade de criação.

O ambiente de improvisação em MPI compreende ainda o gênero, e sua gramaticalidade inerente. A improvisação é desenvolvida de maneira mais frequente sobre gêneros já estandardizados na música popular. Os gêneros podem ser considerados como subsistemas presentes no ambiente de improvisação em MPI que, apesar de dependerem da ação dos *performers* (modo com que os instrumentistas lidam com estes subsistemas), fazem parte de um conhecimento internalizado por todos os sujeitos (supondo-se uma situação padrão, em que os músicos compartilham de conteúdos em comum em sua bagagem, como repertório *standard* da MPI, fraseologia jazzística, elementos rítmicos presentes na música brasileira etc).

Interação entre os *performers*

De acordo com Borgo (2005: 138), toda performance musical envolve, em sua própria maneira, o processo de sincronização de ações, intenções e sons. Neste subtópico, abordamos as interações que se dão entre os músicos sob influência dos elementos conceituais que formam o ambiente (gênero e *chorus*).

A interação entre os *performers* (sujeitos) é uma forma de organização do CIMPI (sistema). A cada ignição combinatória proposta por um dos sujeitos, todo o sistema precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de caminhos para a organização subsequente. Cada ignição combinatória sugerida por um músico possibilita que todo o sistema se comunique, organizando-se em função desse novo ajuste, que se por um lado supre o sistema, por outro o desestabiliza; de certa maneira, as dinâmicas de interação são processos desestabilizadores do sistema, pois, a cada nova ignição combinatória, todo o sistema adquire novas configurações, em um processo de constantes transformações.

A interação pode ser vista ainda como uma possibilidade de agenciamento entre os sujeitos, ou a possibilidade de dois elementos do sistema terem uma relação de comunicação; para se estabelecer comunicação é necessário haver um tipo de protocolo. Na abordagem da interação entre os sujeitos, a definição de interação diz respeito a um "caminho de duas mãos" de comunicação entre os subsistemas (PRESSING, 1988). Rinzler (1988: 156-157 apud MICHAELSEN, 2013: 19), agrupa as formas de interação no jazz a partir dos seguintes padrões: pergunta e resposta, preenchimentos (*fills*), acentuação do fim de unidades formais, motivo comum e resposta aos picos do solista; acreditamos que tais dinâmicas de interação ocorrem também na música brasileira popular instrumental.

As dinâmicas de interação em um CIMPI podem se apresentar de muitas maneiras. O discurso musical do solista é permeado pelas sugestões que partem dos músicos da seção rítmico-harmônica, da mesma maneira com que as ações dos músicos da base são diretamente influenciadas

pelo discurso musical do solista, e esse processo dinâmico acontece durante todo o tempo. Michaelsen (2013: 49) define interações como momentos em que a convergência de dois diferentes fluxos resulta em uma alteração do caminho de um ou de ambos. No caso da improvisação em MPI, cada músico, por meio da criação de um "fluxo", irá sugerir uma possível continuação ou campo de continuações em cada momento da música que se desdobra. Se o enunciado de um músico faz com que outro músico desvie as continuações sugeridas por seus enunciados anteriores, então uma interação ocorreu. Em determinadas situações, as ações desempenhadas pelos sujeitos se "encontram", e formam um único evento musical; quando duas ou mais ações improvisadas por diferentes sujeitos se unificam, e estão localizadas no mesmo espaço/tempo, é constituído um evento[15].

Partindo do pressuposto de que na improvisação em MPI os padrões de "acompanhamento" são também improvisados o tempo todo, formando uma complexa gama de informações musicais que se permeiam (BERLINER, 1994), o ponto está na conexão entre o solo improvisado e o acompanhamento (também improvisado). Eles se conectam, mas *a priori*, esta relação é, de certa forma, hierárquica, já que há um protocolo no senso comum da MPI em que as informações presentes no solo improvisado determinam o funcionamento e o direcionamento do contexto, e consequentemente desta conectividade.

Quando o *performer* se junta a seus pares para a atuação em um CIMPI, pode executar ações musicais que não apresentaria em outra situação, uma vez que a interação entre os músicos atuantes neste contexto ocasiona a emergência de elementos musicais. Entre uma performance em conjunto e uma execução solo (em uma sessão de estudos ou performance *a capella*, ou com o recurso de *playback*, por exemplo), é provável (e até mesmo desejável) que um mesmo músico exiba comportamentos distintos; tal condição evidencia o fato de que, em determinadas circunstâncias, as decisões referentes às articulações, inflexões e dinâmica (entre outros recursos de interpretação/nuance da performance instrumental) podem não partir somente do músico, mas sim de sua interação com os demais *performers*. Isso se deve à propriedade de um conjunto musical de fazer emergir comportamentos e ações musicais, que se devem às interações entre os sujeitos, e também às relações dos músicos com os elementos conceituais que estruturam o sistema. Para este raciocínio, partimos da definição de emergências de Morin (1997: 104), que afirma que "Podemos chamar emergências às qualidades ou propriedades dum sistema que apresentam um caracter de novidade em relação às qualidades ou propriedades dos componentes considerados isoladamente ou dispostos de maneira diferente num outro tipo de sistema".

Desta forma, na improvisação em MPI se revelam algumas propriedades emergentes. Tais emergências resultam da conjunção de uma série de fatores, uma vez que na improvisação há a "fusão de uma variedade de aspectos de um dado momento e local de performance"[16] (SARATH, 2013: 207, tradução nossa). Ademais, ainda antes da performance musical em si, um processo de coletivização pode ocorrer no contexto extra-performance, já que certa interdependência entre os músicos já se manifesta na convivência, nas conversas e nas afinidades artísticas que surgem no decorrer das interações extramusicais entre os sujeitos. Há um ajuste mútuo à presença e às atividades dos músicos, entre si, e em situações favoráveis, se destaca a propriedade de sinergia positiva e a capacidade de auto-organização dos indivíduos.

[15] Para Bunge (1976: 718) é caracterizada como evento qualquer coisa que, mesmo cobrindo um breve instante de tempo, tem lugar no espaço/tempo, e que de alguma forma, se considera como uma **unidade**.
[16] "[...] merging of a variety of aspects of a given time and place of performance" (SARATH, 2013: 207).

Consideramos que no CIMPI a interação entre os músicos é uma condição para que o sistema tenha expandidas suas possibilidades musicais. Em uma situação ideal, os músicos, preocupados em interagir com os demais *performers* ali atuantes, buscam, acima de tudo, ouvir e perceber o que acontece no contexto para se colocar musicalmente, agindo de maneira coerente com a trama contrapontística formada pelo solo improvisado e os gestos musicais da seção rítmico-harmônica. Para que esse processo se dê, é necessário um "estado de prontidão tátil, visual e auditiva" (COSTA, 2003) por parte dos músicos, ou seja, é necessário que haja uma pré-disposição ao jogo da improvisação, bem como às suas implicações interativas. Como afirma Borgo (2005: 81), a improvisação musical requer audição focada, reflexos rápidos e extrema sensibilidade ao fluxo do grupo, o que corrobora com o raciocínio de Pressing (1988), que versa sobre a complexidade de habilidades necessárias à improvisação, que envolve componentes tanto motores como perceptivos.

Como afirmam Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004), um sistema em plena atividade é atraído a todo tempo a configurações de equilíbrio ou de desequilíbrio. Um contexto em que os improvisadores testam a todo tempo os limites, e tomam para si a responsabilidade de flexibilizar essas linhas, é acima de tudo um sistema em que as interações são preponderantes para a organização; na improvisação em MPI as interações entre os sujeitos podem não só desestabilizar, mas também "desintegrar" o sistema vigente, bem como suas gramaticalidades e mecanismos inerentes. Porém, mesmo quando durante um solo o grupo modifica completamente os elementos conceituais contidos nas condições de partida do CIMPI (alterando gênero, metricidade e harmonia, por exemplo), ao final de um solo improvisado, na maioria dos casos, a tendência é que o conjunto reestabeleça as condições iniciais. Desta forma, o próximo solista improvisador poderá contar com um novo terreno para expor suas ideias musicais.

Feedback. Para que ocorra a interação entre os sujeitos, é necessária a emissão de *feedbacks* como parte do protocolo de comunicação inerente ao CIMPI. Sarath (2013) define *feedback* como o meio pelo qual um sistema ou um componente de um sistema assimila e responde à informação[17] de outro componente ou sistema. Pressing (1984) afirma que *feedbacks* visuais, sensoriais e táteis reforçam-se mutuamente para os improvisadores, e são importantes para a motivação dos sujeitos. Como afirma Sarath (2013), a importância do mecanismo de *feedback* na improvisação se dá pelo fato de que, ao improvisar, é necessário que os músicos percebam e respondam a constantes fluxos de informação; por meio do mecanismo de *feedback* a informação flui, e o sistema se integra. Quando o *feedback* é forte, mais informação flui e, portanto, uma ampla gama de fatores interativos podem unificar as partes do sistema. Quando o *feedback* é fraco, a gama de fatores unificadores é limitada, e o sistema continua fragmentado. Quanto mais robusto o mecanismo de *feedback*, mais informação pode fluir e unificar os vários componentes do sistema, que determinam diretamente as propriedades de auto-organização. Para o autor, músicos proficientes exibem qualidades de *feedback* na sua capacidade de se adaptar às espontâneas flutuações dos ambientes musicais em que atuam; quando reforçam as direções musicais propostas por outros músicos, trabalham juntos para apoiar as ideias uns dos outros e moldar a sonoridade do grupo.

[17] Sarath (2013: 209) define informação como uma espécie de moeda interativa, ou unidade de troca, seja um tipo de comportamento ou gesto expressivo, que é transmitida de um sujeito atuante no sistema para outro. Para o autor, na música improvisada, informação se consiste em ideias musicais ou materiais, componentes sintáticos e não-sintáticos gerados por *performers*, que compreendem as expressões musicais. Além disso, informação se trata de influência ambiental, cultural, pessoal e transpessoal.

Além do mecanismo de *feedback* entre os *performers*, há ainda o *feedback* emitido pelos ouvintes, no caso de uma performance ao vivo. Para Sarath (2013), os músicos geram ideias que envolvem e integram os ouvintes dentro do processo criativo, e por sua vez os ouvintes devolvem informações de vários tipos para os músicos, aumentando ainda mais o fluxo de comunicação e integração do sistema. Para o autor, a participação dos ouvintes como colaboradores dinâmicos, em vez de espectadores passivos, é de particular relevância para a improvisação. Ouvintes geram informações superficiais sob a forma de aplausos, movimentos, gestos verbais de aprovação, risos, e quando menos engajados, se mexendo ou tossindo, o que tem efeito potencializado em situações em que os ouvintes são mais numerosos que os *performers*.

O papel do hábito

Para Berliner (1994), quanto menos automatizado o discurso do improvisador, mais interessante ele é; idealmente, o improvisador busca o desaforamento dos automatismos conectivos decorados durante seu tempo de estudo, para que o modo estocástico de escolhas musicais em tempo real possa aparecer. Porém, embora o músico exiba em sua performance uma sucessão de ações musicais não planejadas anteriormente, como afirma Martins (1999: 82), o artista que improvisa é "sempre um prisioneiro de seu modo de atuar". É baixa a probabilidade de que um sujeito exiba um comportamento completamente imprevisível e aleatório, e este é justamente um dos aspectos que denotam o estilo do músico: o fato de ser possível identificar seus caminhos mais recorrentes, seja compondo, interpretando ou improvisando. Isso traz gramaticalidade para o sistema, pois se priorizam determinadas escolhas em detrimento de outras, e uma das propriedades da mente que possibilita isso é a tendência à formação de hábitos.

É inerente à improvisação a ação dos hábitos; determinadas ações fraseológicas, combinações melódicas e reações musicais a estímulos diversos aparecem e reaparecem na performance de todo músico. Como define Peirce (1962), o hábito é uma disposição para agir de certo modo em certas circunstâncias, especialmente quando o sujeito é animado ou guiado por outros motivos. Hábitos são ações que são reiteradas, que se repetem, criando uma tendência a se repetirem da mesma maneira.

Apesar de toda imprevisibilidade e complexidade inerentes à improvisação em MPI, e à subjetividade inerente aos sujeitos atuantes neste contexto, é possível verificar regularidades no comportamento global de um artista, ou mesmo de um grupo de músicos. Tais regularidades são determinadas, entre outros fatores, por algumas tendências adquiridas ou construídas no exercício da vida artística, os hábitos. Assim, a desenvoltura e competência com as quais um sujeito improvisa e interage com seus pares pode, em parte, constituir uma propriedade emergente de seus hábitos, que se manifestam como cursos comportamentais regulares ao longo do tempo. No âmbito da improvisação musical realizada em grupo, o hábito pode exercer ainda significativo papel na expectativa de atuação que os *performers* têm uns dos outros, influenciando na interação e nos reflexos sinergéticos que dela emergem.

Andrade (2011) observa que um hábito é caracterizado por uma relação entre antecedentes circunstanciais e consequentes comportamentais; assim, "quem é" o sujeito não pode deixar de ser dado, ao menos em parte, pela conjuntura em que ele se insere. Como afirma o autor, é como se uma parcela da identidade do sujeito fosse atualizada pelas circunstâncias de um contexto, já que o comportamento seria o modo pelo qual ele responderia a essas situações. No entanto, é

importante destacar que na improvisação musical, apesar de os sujeitos terem hábitos, há sempre aleatoriedade na correlação entre determinado acontecimento e uma linha de comportamento adotada pelo sujeito, que carrega sua própria subjetividade e suas idiossincrasias.

Na improvisação em MPI, os músicos interagem à luz de um contexto sociocultural. Indo mais além, em uma conjuntura em que há uma abertura mais explícita dos *performers* aos estímulos externos (notadamente aqueles emitidos pelos seus pares), os próprios sujeitos se configuram como contexto, dado que um sujeito 'A' pode se manifestar como fonte de geração de inúmeras circunstâncias para um sujeito 'B'. Ou seja, dependendo de uma série de variáveis, um músico pode "ajustar" seu comportamento conforme o perfil dos outros instrumentistas com quem toca. Assim, nos apropriando dos conceitos de Andrade (2011: 51), podemos considerar que os consequentes comportamentais do sujeito 'A' podem se manifestar como antecedentes circunstanciais para o sujeito 'B', e vice-versa. Ademais, na MPI, 'A' e 'B' estão inseridos em um contexto sócio-estético-musical que, inevitavelmente, "indica" linhas comportamentais para ambos os sujeitos.

O hábito tem ainda importante papel na formação do improvisador. Em Peirce (1962), uma das categorias de hábito constitui uma especialização adquirida, uma prontidão para o comportamento empírica, construída na interação entre os sujeitos, e entre sujeito e ambiente. Para o autor, os sujeitos interiorizam as informações mais evidentes, ou mais latentes do ambiente de formação, e assim adquirem hábitos.

A manifestação desses hábitos na improvisação pode levar a uma recorrência de regularidades também na interação entre os *performers*; tal fator é importante na caracterização do "estilo de interagir" de um grupo de músicos. Sarath (2013: 214) afirma que, assim como os indivíduos são propensos a padrões condicionados, grupos são propensos a maneiras condicionadas de tocar juntos. Mas, apesar da existência de expectativas de comportamento, a capacidade reflexiva do músico tem o recurso de modificar a manifestação de um hábito. Para Peirce, o hábito, sob certo ponto de vista, induz alguma regularidade, mas, ao mesmo tempo, há a necessidade de quebra do hábito; é o que faz com que haja um processo criativo, dentro de certa conjuntura. Detectado que um grupo de músicos cria hábitos, mas continua sendo criativo, revela-se no sistema uma regularidade que acaba induzindo um conjunto de hábitos; contudo, um dos hábitos desse sistema é justamente questionar a possibilidade do hábito. Ou seja, há uma abertura que faz parte do condicionamento desses artistas.

Considerações finais

As reflexões empreendidas neste texto se deram em busca de um modelo sistêmico tão amplo quanto possível acerca do CIMPI. Para que tal referencial seja útil em análises dessa categoria de objeto, é necessário um direcionamento interdisciplinar ao estudo; uma investigação baseada em análises essencialmente estruturais (puramente técnico-musicais) não contempla o sentido ontológico das ações executadas pelos *performers*, uma vez que, além de musicais, podem ser intensamente interpessoais. Por outro lado, uma abordagem que se atente somente aos aspectos culturais do objeto não é capaz de abranger informações técnico-musicais que, até mesmo pela perspectiva dos próprios músicos, se situam no primeiro plano do campo estudado. Construímos um modelo que pode orientar a análise de processos reais que vão muito além daquilo que o modelo concebe, por conta da complexidade do fenômeno cultural. Em nossa construção teórica, delineamos o recorte de um aspecto da realidade, que por sua vez é infinito em si mesmo; o real

não tem forma definida e não funciona como sistema na prática, mas o modelo construído pode iluminar esse objeto complexo, permitindo a compreensão de determinados aspectos.

Para um bem-sucedido processo analítico da improvisação em MPI, acreditamos ser imprescindível abordar as diferentes faces do objeto por distintas perspectivas, tanto pelos aspectos culturais da prática musical e seu contexto de produção, como pela estrutura técnico-musical em si. Da interação entre os sujeitos resultam propriedades emergentes, que por sua vez partem de ignições combinatórias, ambas passíveis de descrição estrutural/gestual. Acreditamos que tal caminho deva ser traçado com vistas à aproximação de uma visão tão ampla quanto possível, com relação à performance, à escuta e às possibilidades de análise. Desta maneira, acreditamos que o modelo aqui exposto pode contribuir ao campo de estudos que se dedica à improvisação musical, notadamente no escopo da música popular instrumental.

Referências

ANDRADE, Ramon Souza Capelle. *Sistêmica, hábitos e auto-organização.* Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2011.

BARRET, Frank. Cultivating an Aesthetic of Unfolding: Jazz Improvisation as a Self-Organizing System. In: LINSTEAD, Stephen; HÖPFL, Harro (Eds.). *The Aesthetics of Organizations*. London: Sage, 2000. p. 228-245.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BERTALANFFY, Ludwig Von. *General System Theory*. New York: George Braziller, 1968.

BORGO, David. *Sync or Swarm*: Improvising Music in a Complex Age. New York/London: Continuum, 2005.

BRESCIANI FILHO, Ettore; D'OTTAVIANO, Ítala Maria Loffredo. Conceitos básicos de sistêmica. In: *Auto-organização:* estudos interdisciplinares, Coleção CLE, Campinas, v. 30, 2000. p. 283-306.

_____. Sistêmica, auto-organização e criação. *MultiCiência:* Revista Interdisciplinar dos Centros e Núcleos da Unicamp, Campinas, v. 3, p. 1-23, 2004.

BUNGE, Mario. *La investigación científica.* Barcelona: Editorial Arial, 1976.

_____. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México: Siglo Veinturo Editores, 2001.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais:* performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2005.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

DEBRUN, Michel. Por que, quando e como é possível falar em auto-organização? In: *Auto-organização*: estudos interdisciplinares. Coleção CLE, Campinas, v. 18, 1996. p. XXXIII-XLIII.

_____. Identidade nacional brasileira e auto-organização. *Coleção CLE*, Campinas, v. 53, 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

GASPARIAN, Maria Cecília. *Psicopedagogia Institucional Sistêmica*. São Paulo: Lemos, 1997.

HATTEN, Robert S. *Musical Gesture:* Theory and Interpretation. Jacobs School of Music, Indiana University [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <http://www.indiana.edu/~deanfac/blfal03/mus/mus_t561_9824.html>. Acesso em: 23 fev. 2016.

JONG, Jacqueline Beatrix de. *Collective Talent*: A Study on Improvisational Group Performance in Music. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. (Eds.). *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 117-134.

LEITÃO, Rodrigo Aparecido Azevedo. *O jogo de futebol:* investigação de sua estrutura, de seus modelos e da inteligência de jogo, do ponto de vista da complexidade. Tese (Doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2009.

MARTINS, Cleide. *A improvisação em dança:* um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

MICHAELSEN, Garret. *Analyzing Musical Interaction in Jazz Improvisation of the 1960s*. Tese (Doutorado em Música). Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, 2013.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência.* Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.

_____. *O Método:* 1. A natureza da natureza. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce:* Principles of Philosophy. Cambridge: Charles Hartshorne & Paul Weiss, 1962.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, R.; CHAPMAN, A. (Eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North Holland, 1984. p. 345-366.

_____. Improvisation: Methods and Models. In: SLOBODA, J. (Org.). *Generative Processes in Music.* New York: Oxford University Press, 1988. p. 129-178.

RINZLER, Paul. Preliminary Thoughts on Analyzing Interaction among Jazz Performers. *Annual Review of Jazz Studies,* v. 4, p. 153-160, 1988.

SARATH, Edward W. *Improvisation, Creativity and Consciousness*: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society. Albany: State University of New York Press, 2013.

Raphael Ferreira é saxofonista, e tem como principais áreas de atuação música popular, improvisação, composição e arranjo. Entre projetos como solista ou colíder, lançou sete discos dedicados à música popular instrumental. Em colaborações ou como *sideman*, já trabalhou com Banda Urbana, Grupo Comboio, Grupo Amanajé, Hermeto Pascoal, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Sargento, Phil DeGreg, Letieres Leite e Rosa Passos, tendo excursionado pelas Américas do Sul e Norte, Europa e Marrocos. Doutor e Mestre em Música pela Unicamp; Licenciado em Música pela USP. Atualmente é professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). raphaelphferreira@gmail.com