

Leandro Almir Aragon

**POLÍTICA DA MÚSICA E EXPERIMENTAÇÃO
POLÍTICA DO SOM NA LIVRE IMPROVISAÇÃO MUSICAL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Kátia Maheirie

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Aragon, Leandro Almir

Política da música e experimentação política do som
na livre improvisação musical / Leandro Almir Aragon
; orientador, Kátia Maheirie, 2019.

211 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Música. 3. Política. 4.
Improvisação Livre. 5. Política da Música. I.
Maheirie, Kátia. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
III. Título.

LEANDRO ALMIR ARAGON

**POLÍTICA DA MÚSICA E EXPERIMENTAÇÃO POLÍTICA DO
SOM NA LIVRE IMPROVISAÇÃO MUSICAL**

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

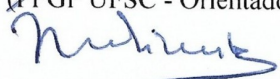
Florianópolis, 15 de Abril de 2019.



Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
(Coordenador - PPGP/UFSC)



Dra. Katia Maheirie
(PPGP UFSC - Orientadora)



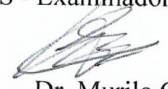
Dr. João Manuel Calhau de Oliveira
(PPGP UFSC - Examinador Interno)

Prof. Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia/CFH-UFSC
Portaria nº 1403/2017/GR



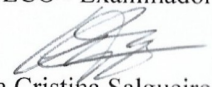
Dr. Frederico Viana Machado
(PPGCOL UFRGS - Examinador Externo)

Prof. Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia/CFH-UFSC
Portaria nº 1403/2017/GR



Dr. Murilo Cavagnoli
(UNOCHAPECÓ - Examinador Externo)

Prof. Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia/CFH-UFSC
Portaria nº 1403/2017/GR



Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques
(PPGCS UFMG - Examinadora Externa)

Dra. Meriti de Souza
(PPGP UFSC - Examinadora Suplente Interna)

Dr. Marco Aurélio Máximo Prado
(PPGPSI UFMG – Examinador Suplente Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Kátia Maheirie, pela orientação, pelo pioneirismo no estudo sobre as relações entre a música, a política e a psicologia e pela inspiração para esta pesquisa.

Agradeço ao Motim, amor coletivo a quem devo boa parte das discussões que originaram este texto.

Agradeço à minha mãe, Telma Rosa, que me apoiou e esteve comigo em todos os meus anos de formação e de vida.

Agradeço, por fim, aos colegas do NUPRA, pelas trocas, e debates e incontáveis reuniões e grupos de estudo.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir a relação entre música e política a partir de uma análise da política da música da chamada improvisação livre. Entendo música como uma forma de recortar e distribuir o continuum sonoro que consiste da seleção e da composição ou organização de matérias informes segundo certas lógicas que definem gêneros musicais. Por política, entendo a ruptura com as lógicas de composição e distribuição dos espaços a partir de um princípio de igualdade radical. Conceituo, por fim, política da música como uma ruptura das lógicas de organização do som que designam um som como musical ou como ruído, segundo a lógica de que um som só pode ser ouvido como musical à medida que qualquer outro pode.

De um ponto de vista metodológico, construo uma perspectiva cartográfica informada pelo método diferencial de Deleuze e Guattari e do método da igualdade de Jacques Rancière. Essa perspectiva objetiva uma análise das lógicas abstratas que operam na criação musical dos casos analisados, para além da superfície das músicas já formadas.

A análise divide-se em três casos de improvisação. No primeiro caso, discuto a linguagem musical do guitarrista e improvisador Derek Bailey ligando-a ao seu conceito de improvisação não-idiomática para investigar a possibilidade de criação de uma linguagem do fora. No segundo caso, discuto o jogo musical (Game Piece) Cobra do improvisador e compositor americano John Zorn a partir de peças, conceitos e cenas musicais que o influenciaram. Nesse segundo caso, interessa discutir a criação de uma capacidade coletiva de ação e enunciação a partir de uma multiplicidade irreduzível de linguagens. Por fim, no terceiro caso, discuto, a partir de três performances de improvisação do grupo italiano Musica Elettronica Viva, a hipótese levantada pelo grupo de que todos os seres humanos são seres musicais e a improvisação demonstra-o. Nesse terceiro caso, interessa discutir a possibilidade de a política da música operar uma redistribuição das capacidades e incapacidades humanas – músico e não músico – através da afirmação da univocidade do som.

Concluo das análises que a capacidade da música afetar a política reside na possibilidade de converter um princípio de composição do espaço sonoro em um princípio de redistribuição das capacidades e na possibilidade de afirmar a capacidade de qualquer.

Palavras-chave: música; política; improvisação livre; política da música.

ABSTRACT

The objective of this work is to discuss the relationship between music and politics from an analysis of the politics of music of the so-called free improvisation. I understand music as a way of cutting and distributing the sound continuum that consists of the selection and composition or organization of unformed matters according to certain logics that define musical genres. By politics, I understand the rupture with the logics of composition and distribution of spaces by a principle of radical equality. Finally, I conceptualize the politics of music as a rupture of the logics of the organization of sound that designate a sound as musical or as noise, according to the logic that a sound can only be heard as musical as any other can.

From a methodological point of view, I construct a cartographic perspective informed by the differential method of Deleuze and Guattari and the method of equality of Jacques Rancière. This perspective aims at an analysis of the abstract logics that operate in the musical creation of the cases analyzed, beyond the surface of the already formed musics.

The analysis is divided into three cases of improvisation. In the first case, I discuss the musical language of british guitarist and improviser Derek Bailey linking it to his concept of non-idiomatic improvisation to investigate the possibility of creating a language of the outside. In the second case, I discuss the musical Game Piece Cobra of american improviser and composer John Zorn through pieces, concepts and musical scenes that influenced him. In this second case, the discussion focuses on the creation of a collective capacity for action and enunciation from an irreducible multiplicity of languages. Finally, in the third case, I discuss, through three improvisational performances by the italian group Musica Elettronica Viva, the hypothesis raised by the group that all human beings are musical beings and improvisation demonstrates it. In this third case, the discussion focuses on the possibility of the politics of music to operate a redistribution of human capacities and incapacities - musician and non-musician - through the affirmation of the univocity of sound.

I conclude from the analysis that the ability of music to affect politics lies in the possibility of converting a principle of composition of sound space into a principle of redistribution of capabilities and the possibility of affirming the capacity of anyone.

Keywords: music; politics; free improvisation; politics of music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	29
2.1	TRÊS MAPAS	38
3	MÚSICA E POLÍTICA DA MÚSICA	43
3.1	O PROBLEMA DA MÚSICA.....	49
3.2	AS LEIS DA MÚSICA, AS LEIS DA CIDADE.....	58
3.3	A POLÍTICA DA MÚSICA	60
4	DEREK BAILEY E A LINGUAGEM DO FORA: IMPROVISACÃO NÃO-IDIOMÁTICA	67
4.1	DEREK BAILEY ANTES DE 1963.....	72
4.2	CAGE E EVANS; MESSIAEN E DOLPHY	76
4.3	“UMA LINGUAGEM QUE SERIA LITERALMENTE DESARTICULADA”.....	85
4.4	OS PROBLEMAS DO TEMPO	99
4.5	O SILÊNCIO E O TEMPO.....	104
5	COBRA E A COMUNIDADE DE IMPROVISADORES 111	
5.1	COLAGEM E DESCONTINUIDADE.....	112
5.2	OS GAME PIECES	113
5.3	COBRA 1	116
5.4	BLOCOS/MOMENTOS.....	118
5.5	MÓBILES	123
5.6	MÚSICA COMO COLETIVIDADE.....	127
5.7	COMUNIDADE	134
5.8	A IGUALDADE DOS GÊNEROS MUSICAIS	139
5.9	ALQUIMIA	146
5.10	MÚSICA E(‘) AÇÃO: O TEATRO INSTRUMENTAL....	153
5.11	COBRA 2: PROBLEMATA.....	157

6	MUSICA ELETORNICA VIVA E A CAPACIDADE DE QUALQUER UM.....	161
6.1	O EFEITO PIEZOELÉTRICO E A UNIVOCIDADE DO SOM	165
6.2	LABIRINTO.....	168
6.3	A COLETIVIDADE DOS FAZEDORES DE SOPA.....	174
6.4	IMPROVISACÃO COMO SABEDORIA TRÁGICA.....	180
6.5	S(U)ONO: MÚSICA COMO DISSENSO, MÚSICA COMO IGUALDADE.....	185
7	CONCLUSÃO: A MÚSICA, A POLÍTICA.....	191

1 INTRODUÇÃO

Há uma antiga preocupação para a qual Platão (A República, 424c) já advertia: a música é uma coisa perigosa, é preciso ter cuidado, pois uma alteração nos gêneros musicais acarreta em alterações nas leis da cidade. O fundamento desse alerta é a suposição de uma relação entre música e política que nos coloca um duplo problema: ao mesmo tempo problema político da música e problema musical da política. Os elementos dos quais a música é composta tornam-se um problema político, enquanto a própria política, a distribuição ou composição da cidade, se vê atravessada pela música.

Há, entretanto, algo mais que se insinua na relação entre música e política: a existência de uma política da música, onde o som é envolvido em um drama político que é próprio à música. Esse drama diz respeito ao fato de que a música consiste, primeiramente, num recorte do continuum sonoro, numa contagem e numa distribuição desse espaço. Ele reside no fato de que a música e a política dizem respeito ao que Jacques Rancière chama de estética: “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do dizível, da palavra e do ruído” (2009a, p. 16). Há uma política da música porque a música, como veremos, constitui um espaço conflitivo entre som e ruído, um recorte do continuum sonoro que dá a ouvir uma emissão sonora como som ou como ruído, porque, enfim, ela reconfigura a distribuição dos sons, de formas e segundo propriedades específicas. É essa relação o que me interessa nesta dissertação, mais especificamente a política da música na chamada improvisação livre.

Tanto meu interesse na *improv*¹, quanto na questão mais geral da política da música não formaram-se em um vácuo, mas foram construídos a partir minha participação em uma linha de pesquisa e das indagações que essa participação incitou. Antes de entrarmos em

1 Costuma-se chamar a prática discutida nesta dissertação de *Improvisação Livre*, mas isso não é consenso. Como veremos, o nome varia de autor para autor, de praticante para praticante. Na redação desta dissertação optei por utilizar categorias nativas quando tratando de um improvisador, coletivo de improvisadores ou cena de improvisação específicos, de modo que, ao me referir à prática da chamada Improvisação Livre, acabei por utilizar diversos nomes. Quando tratando da improvisação de um modo abstrato, por exemplo nesta introdução e nas considerações finais do texto, optei por manter a utilização dessa diversidade de nomes tanto para marcar a diversidade da prática, quanto para emprestar ao texto mais variedade evitando a repetição exaustiva do nome composto “Improvisação Livre”.

qualquer outro tipo de questão, creio ser necessário apresentar brevemente esse percurso, para situar esta pesquisa, que, de outro modo, pode parecer estrangeira ou fora de lugar em um programa de psicologia. É que, como veremos, meu esforço é, em grande parte, trazer a materialidade sonora, as estruturas e lógicas musicais à discussão, aproximando-a das discussões que temos realizado quando à relação entre estética e política na psicologia social.

No primeiro ano da minha formação em psicologia, fui designado, a partir do programa *Jovens Talentos Para a Ciência*, para participar do projeto de pesquisa *Criação musical e experiência estético-política* coordenado pela professora Kátia Maheirie. Participando deste projeto, fui apresentado a diversas ideias que jamais havia me ocorrido estudar e que, ainda que, à época, não tenha propriamente escolhido estudá-las, exerceram certo fascínio sobre mim. A ideia que mais me interessou, entretanto, era a que me parecia mais difícil de conceber e, curiosamente, a ideia indispensável, fundamental ao projeto: a aproximação entre música, política e psicologia. De música, eu conhecia um pouco, tendo estudado, ainda que intermitente, desordenada e precariamente, ao menos o elementar de teoria musical, alguns instrumentos e linguagens musicais. De psicologia, eu conhecia o que o primeiro ano de graduação me apresentava e o que havia aprendido em um ano de formação em psicanálise anterior à graduação. De política, eu nada sabia. De qualquer modo, mesmo o que eu conhecia não servia muito: não interessavam escalas, acordes, modos e formas, nem inconsciente ou pulsões. Interessavam constituição de identidades, movimentos de subjetivação e objetivação, experiência, processos de criação, e etc. Dito de outro modo, interessava compreender a música como um fenômeno psico-social e, para isso, dispúnhamos de um arcabouço teórico que girava, mais ou menos, em volta da articulação teórica singular de Maheirie e das contribuições de outros pesquisadores do Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Estética e Política. Essa articulação nos permitia pensar a música e a política em termos de psicologia social; pensar a questão “*o que pode a música?*” a partir da experiências dos sujeitos, sem causalidades lineares. *Id est*, pensá-la sem ligar um som a um efeito sobre o sujeito ou sobre a sociedade.

À época estudávamos o grupo de RAP Arma-zen Puro Rap Nervoso e eu, na esteira dos nossos fundamentos, tentava compreender a criação estética do grupo como a formação de uma potência coletiva, uma espécie de máquina de guerra pacificadora, a partir de entrevistas com os membros do grupo (Maheirie, Aragon e Brunière, 2017). O grupo não fazia só música, mas uma variedade de criações estéticas em

volta da músicas e uma rede conceitual que usava como *arma(zen)*, isso é, como uma forma de enfrentamento a certas condições das comunidades de baixa renda, em Florianópolis. Em seguida, estudamos o grupo La Clínica, um coletivo de percussão formado só por mulheres, que buscavam desarticular os lugares e papéis distribuídos às mulheres no fazer musical - no caso da cultura da qual partem distribui-se os tambores aos homens e a dança às mulheres. Elas o faziam simplesmente fazendo-o, afirmando, pelo simples ato de tocar, que o tambor também cabia à mulher. Era uma espécie de devir-mulher do tambor.

Eu tinha, entretanto, a sensação de que algo mais podia ser dito sobre esses grupos, algo que dizia respeito aos *sons* que eles faziam e às suas implicações políticas. Parecia-me que podíamos, ou talvez até devíamos, considerar a materialidade sonora produzida por esses grupos, porque não era qualquer música, não eram quaisquer sons o que eles produziam - e a especificidade desses sons e de suas relações escapavam-nos. Havia também algo que as leituras que fazíamos da obra de Jacques Rancière pareciam-me sugerir: que a música e a política compartilhavam um certo tipo de lógica e que, de algum modo, havia uma relação as lógicas próprias à música e à política. Eu queria, em síntese, considerar outro aspecto da relação entre música e política. Para fazê-lo, era preciso aventurar-me numa espécie de meio, de intervalo. Esse intervalo situa-se algo como aquele que Jonathan Kramer descreve entre compreensões formalistas, que pensam o sentido da música como intrínseco, e os humanistas que o compreendem como externo (Kramer, 1988).

Não me interessa, entretanto, argumentar que a música tenha um sentido intrínseco ou qualquer tipo de efeito linear. Tampouco debruçar-me exclusivamente sobre o som e as teorias musicais e especular seus sentidos e significados políticos. Interessa-me pensar música, política, política da música e música política como coisas diferentes, mas relacionadas; argumentar que há, nas lógicas que dizem respeito à música e ao som, lógicas políticas, isto é: lógicas que dizem respeito às capacidades humanas e sonoras, lógicas que distribuem papéis e funções, lógicas que criam certos tipos de espaço. Interessa-me, por fim, investigar o que essas lógicas podem emprestar aos movimentos de emancipação. Em última instância, a questão permanece a mesma: *o que pode a música?*

Para fazê-lo, parecia-me imperativo aprender mais sobre música, em especial sobre as lógicas de organização do som, sobre como elas diferiam e o que elas sugeriam de implicações políticas. Dito de outro

modo, era preciso aprender mais sobre teorias musicais - e passei boa parte da segunda metade da graduação fazendo-o. Interessava-me especialmente as teorias que fundamentam, explicam ou levam em consideração certas rupturas musicais, certos momentos em que a definição de um som musical é posta em questão. Apesar de haver ocorrências dessas rupturas em diversos momentos da história, acabei por focar a música do século XX por ser basicamente um *cluster* de rupturas em diversos tipos de música e tradições musicais, além fornecer uma abundância de materiais, documentos e teorias. Em uns, propondo-me a estudar mais a fundo, em outros somente por cima, fiz o possível para ler textos de e sobre músicos e teóricos como Allen Forte, Anton Webern, Anthony Braxton, Arnold Schoenberg, David Lewin, Dmitri Tymoczko, Edmond Costère, Ernst Krenek, Flô Menezes, Hans Koellreutter, Jacques Attali, John Cage, Joseph Schillinger, Murray Schafer, Ornette Coleman, Pierre Boulez, Pierre Schaeffer e etc. Tudo isso, entretanto, parecia-me - à exceção de músicos como Coleman e Braxton, cujos textos são escassos, raros e de difícil acesso, quando sequer acessíveis e sobre os quais há pouca produção acadêmica - excessivamente europeu, formal, quadrado. Apesar das rupturas, essas teorias e essas músicas remetiam-me a algo como uma sala de concerto silenciosa e ordenada, ternos e smokings, respeitáveis senhores e senhoras lendo o programa da noite. Mas, ao mesmo tempo, sugeriam-me um tipo de ruptura estética, um tipo de democracia do espaço sonoro ou política da música que era interessante.

De todo modo, eu queria encontrar um objeto mais satisfatório, mais potente, mais revolucionário. Algo que estivesse em uma relação mais próxima, talvez, com a música popular ou, talvez, com uma *ideia de música popular*; uma música que tivesse algo como um projeto democrático mais explícito, uma música, digamos, menos aristocrática que Schoenberg ou mesmo Cage. *Eia, imaginação divina!*, como diz o poeta. Filha bastarda de Coltrane com Schoenberg e Wolff, de jazz com os vanguardismos eurológicos, encontrei a chamada improvisação livre, uma música estranha e maravilhosa que eu tinha ignorado até então. Quanto mais eu lia sobre, ouvia e praticava improv, mais interessante ela me parecia como objeto para essa pesquisa. Ela parecia pôr em movimento todo tipo de ruptura, questionar todos os princípios que determinam um som como musical, pôr abaixo todos os valores musicais da civilização ocidental. E mais: ela parecia, mais do que qualquer outra música, envolver uma inescapável dimensão coletiva, uma forma de criar um espaço coletivo que não responde a qualquer

princípio tradicional de unidade, mas depende de uma lógica das multiplicidades, da perpetuação de um dissenso.

Não cabe, nesta introdução, entrar em especificidades sobre esta prática, mas é preciso, ao menos, situá-la brevemente. A improvisação é uma prática musical multifária e tão difícil de ser definida quanto nomeada. Sua principal característica, como diz Derek Bailey (1993), é a diversidade. Entre outros nomes, a prática já foi chamada de improvisação livre (Costa, 2016; Menezes, 2010; Heffley, 2000), improvisação não-idiomática (Bailey, 1993), improvisação total (Rzewski, 1969, Bailey, 1996), *improvised experimental music* ou IEM (Chase, 2006), *free improvised music* ou FIM (Villavicencio), música livre (Bailey, 1993), improv (Chase, 2006), improvisação aberta (Bailey, 1993) ou simplesmente improvisação (Rzewski, 1999; 2006, Cardew, 1971; Bailey, 1993, Prévost, 1985). Cada um desses nomes ressalta certos aspectos da improvisação e referem-se (geralmente) a variações locais específicas de uma prática surgida na década de 1960 na Europa da convergência de duas séries: o *Free Jazz* e a música vanguarda da tradição europeia (Chase, 2006; Costa, 2016; Menezes, 2010, Bailey, 1993). Ou, talvez, devamos dizer: uma variedade de práticas surgidas de convergências e misturas diversas entre lógicas e rupturas oriundas do Jazz e da música de concerto da tradição europeia.

O *Free Jazz* desenvolve-se de preocupações estéticas, tanto musicais quanto políticas, inseparável dos movimentos de direitos civis dos negros norte-americanos (Lewis, 1996): a afirmação de uma estética negra e a invenção de novas formas de expressão musical. De um lado, como aponta o improvisador e teórico Edwin Prévost (1985), a necessidade de reafirmar o jazz como uma música fortemente improvisada surge em um momento em que os músicos negros de jazz são eclipsados por uma diversidade de músicas de mercado rotuladas de jazz. Nesse sentido, o *free jazz*, como construção de uma estética negra, surge como tentativa de reafirmar o jazz como uma música negra, de construir uma forma de jazz de tal modo que não se possa separá-lo de uma referência de matriz africana (Svorinich, 2015). O que implica, em segundo lugar, uma ruptura com os elementos tradicionais da música europeia e, em certo sentido, numa busca por uma ancestralidade futurista, como no projeto de Sun Ra: afrofuturismo. O que não significa que essa ruptura não incorpore também elementos de música europeia: John Coltrane, por exemplo, experimentou com o atonalismo schoenberguiano (Demsey, 2003). Essa busca entretanto, como aponta o improvisador e pesquisador George Lewis (1996), liga-se, no que chama de improvisação afrológica, a um senso de memória e ancestralidade -

senso que, como veremos, está ausente na improvisação não-idiomática. Eu diria: o *free jazz* afirma o futuro interrompido pelos processos coloniais e de escravidão de uma vanguarda afrológica, uma música voltada para a criação do futuro dos negros afro-americanos. Ou como colocam Philippe Carles e Jean-Louis Comolli (2015):

Se, como tentamos demonstrar, a história do jazz é de fato a história de um conflito entre concepções negras e brancas, entre as culturas Afro-Americanas e colonialistas, então o *free jazz* intervém nessa história e nesse conflito que produz essa reflexão. É por isso, quer sejam explicitamente politizados ou não, os músicos de *free jazz* produzem um trabalho que é inevitavelmente politicamente inscrito, não só porque esses músicos vivem no coração das mesmas contradições econômicas e raciais que as populações negras, mas também porque o trabalho musical deles visa os efeitos dessas contradições no jazz (p.169)²

Nesse sentido, como aponta Menezes (2010), a libertação da harmonia funcional e do tempo métrico - tradicionalmente europeus - tornam-se meios de expressão estética e afirmação política contra a exploração e a apropriação do jazz e das objetivações estéticas afro-americanas. Já a vanguarda europeia tem outras preocupações.

A partir do final do Século XIX e especialmente no início do XX, a música europeia também passa por transformações radicais em sua linguagem. Em termos gerais, podemos falar em dissolução da tonalidade triádica da prática comum e suas implicações sobre a música. No pós-guerra, essa música é marcada por um imperialismo da noção de série e serialismo integral dos pós-webernianos, especialmente

-
- 2 Tradução livre de: “If, as we have attempted to demonstrate, the history of jazz is indeed the history of a struggle between black and white conceptions, between Afro-American and colonialist cultures, then *free jazz* intervenes in this history and the struggles that produced it as a reflection. This is why, whether they be explicitly politicized or not, *free jazz* musicians produce work that is inevitably politically inscribed, not only because these musicians live at the heart of the same economic and racial contradictions as the black masses, but also because their musical work targets the musical effects of these contradictions on jazz. (p. 169)”

Karlheinz Stockhausen e Boulez³. Nesse período, marcadamente sobre a influência de Stockhausen e da escola de Darmstadt, o serialismo - que inicia-se como uma técnica com Arnold Schoenberg, em 1923 (Schoeneberg, 2003; Griffiths, 2010) - torna-se, à revelia de seu proponente, um método de composição. A série passa a englobar não só a dimensão das alturas, mas das durações, das dinâmicas e dos timbres, criando uma espécie de música altamente pré-composta⁴. O foco no processo pré-compositivo, por um lado, ressalta o desejo de reinvenção dos fundamentos da música, de libertação do passado e da memória musical. Pré-compor é como inventar uma história paralela da música, é substituir os elementos históricos da música por elementos novos, criados pela pesquisa do compositor. Nesse sentido, toda música é, de algum modo, pré-composta, seja pela história da música, seja pelo compositor. Por outro lado, o foco no processo pré-compositivo do serialismo integral cria uma linguagem musical fechada e de difícil compreensão.

Mesmo à época, entretanto, há dissidentes, que buscam outras formas de inventar uma nova lógica musical dentro da tradição europeia. No Brasil, por exemplo, temos as pesquisas de Villa-Lobos e os compositores do círculo de Hans-Joachim Koellreutter, como César Guerra-Peixe e Edino Krieger, que experimentam com um atonalismo e um serialismo livre, que se mistura com os elementos das pesquisas

-
- 3 O serialismo integral é um desenvolvimento do serialismo dodecafônico pós-guerra, influenciado pela música de Anton Webern e pelas teorias e técnicas de Olivier Messiaen. Enquanto a música dodecafônica organizava as alturas, o serialismo integral organiza os outros parâmetros musicais na série (timbre, duração, articulação, etc). Sobre serialismo, ver Kotska (2016) e Brindle (1969).
 - 4 Por processo pré-compositivo designa geralmente o processo de seleção dos materiais sonoros e de organização da forma geral da peça. Na música pós-tonal esse processo toma muitas formas e uma lista exaustiva é uma pesquisa em seu próprio direito. O interessante é notar duas coisas: o processo pré-compositivo introduz procedimentos analíticos no processo compositivo que visam pensar como articular os materiais sonoros escolhidos e como construir uma consistência formal da peça, mas também envolve uma mudança no conceito de compositor. Compor pode restringir-se só ao processo pré-compositivo como seleção de materiais e organização das formas. Essa lógica acaba influenciando a ideia de composição em dois dos casos que este projeto objetiva estudar.

sobre uma identidade musical brasileira (Lima, 2002)⁵. No México temos o *Sonido 13* minicrotonal de Julián Carrillo e os estudos para pianola de Conlon Nancarrow. Nos Estados Unidos, temos os experimentalismos de Charles Ives, Henry Cowell, Ruth Crawford Seeger, Harry Partch e etc. Mesmo na Europa, Luigi Dallapiccola e Luigi Nono, apesar de partirem do serialismo, exploram uma música mais livre, com uma conotação política explícita e muitas vezes com temas e conteúdos abertamente anti-fascistas. Mas a oposição mais radical ao imperialismo da noção de série talvez seja John Cage e seu círculo que, em certo sentido, colocam em questão a própria noção de música.

A improv, como dizia, surge da convergência dessas séries, mas é difícil marcar precisamente quando essa prática se desenvolveu. Grupos como o *Gruppo d'Improvvisazione di Nuovo Consonanza* de Franco Evangelisti ou o *Musica Elettronica Viva* ou ainda o compositor Cornelius Cardew partem de uma inspiração cageana, vanguardista e, mesmo que negativamente, serialista, em direção à improvisação não-idiomática (Chase, 2006). Por outro lado, Derek Bailey com o trio *Joseph Holbrooke* e, mais tarde, com Tony Oxley em *The Baptised Traveller* partem de uma formação em Jazz e de um interesse em *free jazz* (Watson, 2013). Menezes (2010) sugere que o primeiro concerto relevante de improvisação não-idiomática foi realizado em 1963, justamente pelo trio *Joseph Holbrooke*, em Londres, mas mesmo Bailey parece não ser capaz de afirmá-lo (Watson, 2013).

O importante é que na convergência das duas séries encontram-se a improvisação radical e a libertação dos materiais tradicionais da música, como ritmo e harmonia, do *free jazz*, com as pesquisas dos vanguardistas europeus, como a música eletrônica, o serialismo, os procedimentos aleatórios, os timbres inusitados e instrumentos construídos ou achados, noções como obra aberta e atonalismo. Esse encontro, como aponta Costa (2016), não é fruto do acaso, mas deriva de um questionamento político, filosófico e pedagógico da música. Assim, do ponto de vista dos vanguardistas, a improvisação livre envolve uma crítica da dureza da linguagem serial e seu imperialismo, crítica que leva a um questionamento da própria noção de composição

5 Cecília Nazaré de Lima (2002) analisa algumas músicas do período dodecafônico do compositor como tentativas de nacionalizar o dodecafonismo através de um serialismo mais livre. A série da Sinfonia nº1, por exemplo, é tratada de forma livre, dando destaque aos materiais ditos folclóricos sobre a rigidez da técnica dodecafônica.

em favor da performance e do jogo (Chase, 2006). A ideia de improvisação ou de improvisar livremente, radicalizada pelo *free jazz*, assim como a noção de *happening* do *Fluxus* vieram ao encontro desses questionamentos colocando no centro a performance e o acontecimento da música. Diferentemente do *free jazz*, entretanto, que, como aponte, trazia consigo um forte senso de memória e ancestralidade, a improvisação não-idiomática buscava, à maneira das vanguardas, uma libertação da memória, uma desconexão com o passado musical europeu (e mesmo jazzístico) em favor de uma outra música. Como coloca Derek Bailey (1993), a improvisação, nesse caso, é a tentativa de fazer música *sem memória*. Ou ainda, segundo o improvisador Frederic Rzewski (1999), a improvisação é a arte de criar a partir do *nada*⁶. Em comum, como aponta Cesar Villavicencio (2008), o *free jazz* e a música de vanguarda pautavam o desenvolvimento de novos materiais e técnicas, novas organizações formais da música, o uso de instrumentos exóticos ou preparados e de técnicas instrumentais expandidas.

O encontro de ambas radicaliza essas pautas, põe em movimento uma ruptura radical na definição do que é música e do que é um som musical. É a essa ruptura que refere-se a política da música da chamada improvisação livre e o que interessa discutir nesta dissertação. Interessa compreender como ela rompe e reconfigura as lógicas que organizam ou compõe os espaços sonoros e humanos.

É preciso fazer um desvio e introduzir dois conceitos nos quais fundamentam-se tanto as questões desta dissertação, quanto as considerações metodológicas e teóricas: partilha do sensível e estrato. Esse desvio objetiva deixar essa introdução menos vaga e facilitar a exposição do resto da dissertação. Em linhas bastante gerais: em que termos estou falando de música e política?

Partilha do sensível designa, em termos gerais, o sistema de evidências sensíveis da existência de um comum partilhado, dos cortes e intervalos que nele existem e da distribuição das partes (Rancière, 2009). Ela é uma configuração do visível e do dizível, “uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum [...]

6 Criar sem memória, como quer Bailey, ou a partir do Nada, como quer Rzewski, são expressões que podem levantar algum alerta em quem lê – especialmente num contexto de Psicologia. Ao trabalhar com categorias nativas dos improvisadores, é inevitável que alguma espécie de choque epistemológico aconteça. Ressalto, entretanto, que essas categorias serão discutidas mais a frente e em seu próprio contexto, onde significam algo diferente do que parecem.

entre o que é e o que não é visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos” 1995, p.8). Uma partilha do sensível é o sistema das formas *a priori* de contagem e distribuição dos corpos e dos discursos, de constituição do espaço, é o *nemeîn*, de *nemo*, que antecede o *nomos*, o fato de distribuir e a lógica que antecede a distribuição mesma (2014). Essa partilha, diz Rancière (2017), dá forma à comunidade ligando modos de fazer, modos de ser e modos de dizer, i.e, distribui os corpos, as capacidades e as ocupações. Em síntese: ela diz respeito à contagem e a distribuição do espaço. Entretanto, há formas e formas de partilhar o sensível, que variam segundo as lógicas de contagem e distribuição. Rancière (2014) dá a essas lógicas os nomes de política e polícia, ou emancipação e governo.

Polícia diz respeito sobretudo a uma forma de partilha do sensível em que a contagem e a distribuição dos lugares se dá segundo propriedades específicas, um “modo de estar-junto que situa os corpos em seu lugar e suas funções segundo suas ‘propriedades’, segundo seu nome ou sua ausência de nome” (1996, p.40). Dito de outro modo, a polícia conta as partes “verdadeiras” da comunidade, aquelas cujo nome é identificado por propriedades, funções e capacidades específicas, ligando um nome ou ausência de nome a uma função e a uma capacidade ou incapacidade e afirmando a inexistência de suplemento, de uma parte *não contada* (Rancière, 2015). Política, por sua vez, é a lógica contrária a esta: é uma ruptura que institui uma contagem da parte suplementar (2015), atualizando a igualdade de todos os seres falantes e reconfigurando a partilha do sensível (1996). A política, diz Rancière (2015), “é, antes de tudo, uma intervenção sobre o visível e o dizível”, ela torna visível o que não tinha razão para ser visto, torna audível o que era somente ruído (1996).

O trabalho da polícia consiste em uma partilha do sensível em que o modo como uma emissão sonora e um corpo falante tomam parte no espaço, como ruído ou como discurso, dependem de propriedades específicas: um corpo toma parte no discurso ou no ruído “segundo a evidência do que ele é” (Rancière, 1996, p.40). O trabalho da política, por outro lado, consiste em desorganizar os efeitos dessa lógica e constituir um outro espaço pela invenção de uma propriedade imprópria que dá a participar *qualquer um*: a igualdade das inteligências de todos os seres falantes (Rancière, 2010). Igualdade quer dizer, em uma linha: inexistência de propriedade como propriedade. Dito de outro modo, o que dá a participar já não é uma propriedade exclusiva segundo a qual um corpo é contado de tal ou qual jeito, mas o fato de existir, atualizado em uma propriedade comum através da qual se põe em ato a inexistência

de propriedades ou qualidades específicas que dariam à participação. O trabalho da política é a constituição de um espaço em que, à contagem das partes “verdadeiras”, qualificadas por propriedades específicas, soma-se uma parte dos sem-parte, uma parte suplementar dos que não se qualificam por propriedade alguma, através da contagem paradoxal da inexistência de propriedade como propriedade. É esse espaço que define a democracia: “o poder paradoxal daqueles que não têm nenhum título para exercer o poder” (Rancière, 2014, p. 13).

Segundo o conceito de estrato, um espaço é formado por uma dupla articulação de conteúdo e expressão que constitui camadas como meios de interioridade. Um estrato, dizem Deleuze e Guattari (2011a), diz respeito a “uma grade com as noções de matéria, conteúdo, e expressão, forma e substância” (idem, p.74). Matéria designa o plano de consistência, não formado, não organizado e aquilo que escorre sobre ele; o conteúdo designa as matérias formadas, sendo que a *substância de conteúdo* designa as matérias escolhidas, enquanto a *forma de conteúdo* designa-as enquanto escolhidas em ordem determinada; a expressão designa as estruturas funcionais estáveis; sendo que a *forma de expressão* diz respeito à organização da própria forma, enquanto a *substância de expressão* diz respeito à formação dos compostos. Se quisermos falar de uma sociedade concreta⁷, a forma de conteúdo pode ser definida como uma máquina técnica social, que diz respeito à estados de força ou formações de potência, aos agregados de corpos, suas misturas e o modo como se afetam uns aos outros, enfim, à invenção da visibilidade e a determinação do visível. Enquanto a forma de expressão define-se como uma máquina coletiva semiótica que preexiste a linguagem e constitui regimes de signos, é um conjunto de enunciados e fatores internos a enunciação, dizendo respeito a produção de enunciados e a determinação do enunciável. Ambos são “como agentes determinantes e seletivos, tanto para a constituição das línguas, das ferramentas, quanto para seus usos, suas comunicações e difusões mútuas e respectivas.” (2011b, 101). De um modo geral, dizemos que a forma de conteúdo diz respeito a seleção das matérias e sua codificação primeira enquanto a forma de expressão diz respeito às composições

7 Aqui é importante destacar que há uma diferença entre conteúdo e expressão no que se refere aos estratos e no que se refere aos agenciamentos. Os segundos formam-se nos primeiros, mas dizem respeito, especialmente, aos estratos antropomórficos ou aloplásticos onde desenvolvem-se regimes de signos e pragmata, de modo que conteúdo e expressão não se mantêm distintos.

entre elas, a formação das substâncias ou, enfim, os corpos e os discursos incorporais dos e sobre os corpos. A compreensão de um agenciamento concreto passa pela determinação desses componentes (forma de conteúdo e forma de expressão, produção de visibilidade e de enunciação), mas também pelas territorialidades desterritorializações e reterritorializações.

A seleção das matérias e a composição das formas, para aproximar os termos rapidamente, é toda uma partilha do sensível que diz respeito à apreensão e à enunciação, ao visível e ao enunciável. A composição de um espaço concreto diz respeito a essas determinações e à medida em que neste atualizam-se as formas abstratas de composição ou de organização do espaço e as máquinas abstratas que lhes correspondem: espaço liso (máquina de guerra) e espaço estriado (aparelho de Estado)⁸. Ambos dizem respeito à criação do espaço segundo aspectos territoriais, numéricos e passionais diferentes. O espaço estriado é a forma do espaço criada pelo aparelho de Estado enquanto conta e distribui a terra às pessoas, segundo propriedades específicas e distinções binárias, enquanto o espaço liso é a forma do espaço criada pela máquina de guerra enquanto ocupa o espaço e distribui as pessoas (e as coisas) sobre o espaço. O primeiro diz respeito a um espaço organizado segundo as relações que definem um número geométrico (numerado) que é contado enquanto especificado por certas propriedades. O segundo diz respeito a um espaço composto segundo as relações que definem um número aritmético (numerante) que consiste em operações locais de movimento, articulações e agenciamentos (Deleuze e Guattari, 2012b).

Mantendo-os separados, mas propondo aproximá-los, sugiro que o espaço estriado diz respeito fundamentalmente à ordem policial,

8 Mantenho intencionalmente o que Deleuze e Guattari chamam de metalurgia itinerante e de espaço esburacado fora dessa introdução em favor de um texto mais sucinto e breve. Por isso, estou, em certa medida, atribuindo à máquina de guerra e ao espaço liso, enquanto dizem respeito à composição de agenciamentos concretos, as características da metalurgia e do espaço esburacado através da conexão que Deleuze e Guattari fazem no axioma III do *Tratado de Nomadologia*: “A máquina nômade é como a forma de expressão, e a metalurgia itinerante seria como a forma de conteúdo correlativa”. Sendo que o espaço liso seria a substância de expressão e o espaço esburacado seria como a substância de conteúdo. Metalurgia e espaço esburacado dizem respeito, essencialmente, a seguir um fluxo de matéria.

enquanto o espaço liso diz respeito à atividade política⁹ - isso é, a política institui espaços lisos. Eles dizem respeito uns aos outros, a medida em que são formas de contagem e composição do espaço, de determinação do visível e do enunciável, de numeração dos corpos e das palavras, de formação de compostos e agregados de corpos. A polícia, como dizia, é a forma de distribuição do sensível segundo uma contagem das partes “verdadeiras” identificáveis por propriedades específicas que dão à participação - contagem que caracteriza os espaços geométricos. A política, por sua vez, é uma intervenção sobre essa distribuição e a invenção de outro espaço e outra forma de contagem, ela é uma ruptura que forma um espaço liso - mesmo que temporário - e desorganiza as formas de conteúdo e expressão da polícia.

É nesse sentido que proponho usar o termo política da música. Ora, como veremos, música é fundamentalmente uma forma de compor ou de organizar o som, de compor o espaço sonoro segundo formas de conteúdo e expressão que lhe são específicas. Música é uma forma de partilhar o sensível sonoro, de contar sons e ruídos, de articulá-los em compostos sonoros, enfim, é uma forma de apreensão e enunciação que envolve o som em um drama político - isso é, em um conflito. Política, como disse, quer dizer *ruptura*. Política da música, então, quer dizer também ruptura, mas, nesse caso, das formas de contagem e distribuição, de apreensão e enunciação dos sons, enfim de ruptura das formas e lógicas a priori sobre as quais se define uma emissão sonora como música ou como ruído.

Proponho essa perspectiva, que discutiremos mais profundamente em breve, para, como disse, situar-me em uma espécie de intervalo entre as compreensões formalistas e as compreensões humanistas de música (Kramer, 1988) e da relação entre música e política. Situar-me aí, entretanto, envolve um movimento que consiste em, partindo da Psicologia Social, ir em direção à música como área de conhecimento, sem, com isso, deixar a primeira. O que abre duas preocupações. Em primeiro lugar, não me envolver em questões, digamos, exclusivamente

9 Devo dizer, entretanto, que essa aproximação é puramente ideal. Como aponta Patton (1984), um agenciamento concreto é sempre uma mistura de fato dos espaços e máquinas abstratas, que distinguem-se de direito. Uma ordem policial, para usar o termo de Rancière (2014), sempre contém espaços lisos em formação - rupturas, tensões e fissuras - assim como em uma atividade política também pode haver um quê de espaço estriado em formação. Ainda, cabe destacar que as noções de geometria e aritmética são consideravelmente diferentes em Deleuze e Guattari e em Rancière

musicais ou musicológicas, mas abordá-las tendo em vista questões da Psicologia Social, questões que se formaram estudando e pesquisando nesse campo. Em segundo lugar, não abandonar a priori as publicações da Psicologia e áreas relacionadas. Mas como não fazê-lo? Uma pesquisa em algumas bases de dados ilustra o problema que se coloca.

Uma busca no BVS-Psi por “música” e “política” retorna 67 resultados: 1 do Index Psi Periódicos Técnico-Científicos, 3 do Index Psi TESES, 37 do SciELO e 26 em Bases em Ciências da Saúde e áreas correlatas. Entre os dois últimos há três artigos em comum de modo que temos, de fato, 64 resultados. A maior parte destes resultados, entretanto, não diz respeito à pesquisa em Psicologia. Artigos publicados sobre música e política em História, Ciências Sociais, Antropologia, outras ciências humanas e filosofia somam 28. Em outras áreas da saúde, 9. Em música e musicologia, somam 6. Em Literatura, comunicação e ciências da linguagem 5 e em outras áreas, como administração pública e biblioteconomia, somam 4. Quanto aos estudos em Psicologia, há 12 resultados, que abordam e discutem música de uma variedade de perspectivas. Alguns, discutem a música como meio ou ferramenta de atuação, como no trabalho de Cláudia Regina Costa et al (2011), onde a música é considerada “como meio de promover a proteção a adolescentes privados de liberdade” (p.846). Em outros trabalhos, música como mediadora na construção de identidades coletivas (Lara Junior e Lambiasi, 2005). Ainda outros, realizam análise das letras das músicas, seja para discutir sentidos e significados expressos nelas como Jaison Hinkel e Lorena de Fátima Prim (2009), ou Representações Sociais presentes nas letras como Priscila Saemi Matsunaga (2008). O que é notável apenas pela sua ausência é a materialidade sonora. Mesmo quando essa dimensão da música aparece, como na discussão de Tânia Maia Barcelos (2008) sobre a síncope no samba, ela não é o foco do trabalho.

Voltando-se mais especificamente para a Psicologia Social, uma busca por “música” na revista *Psicologia & Sociedade* retorna 10 resultados, onde a materialidade sonora fica outra vez conspicuamente ausente. Novamente, alguns trabalhos estudam as possibilidades da música enquanto meio (como Lacaz, Lima e Heckert, 2015), representações sociais sobre a música e a profissão do músico (como Scardua e Souza Filho, 2010), relação entre música e identidade grupal (como Vieira-Silva e Miranda, 2013), processos grupais na criação musical (como Assis e Machado, 2008) ou a música como expressão de uma realidade (como Hinkel e Maheirie, 2007). É notável também nesse conjunto de textos uma preocupação mais frequente com a música (e a

arte “em geral”) como forma de resistência, enfrentamento e transformação de si e do mundo. Na revista *Psicologia Política*, curiosamente, uma busca por “música” não retorna resultados¹⁰.

Essas buscas – que de modo algum esgotam a produção sobre o tema – ilustram o problema: ao longo desta pesquisa e da redação deste texto não encontrei na literatura brasileira de Psicologia publicações que digam respeito àquele intervalo que me propus ocupar¹¹. Optei portanto por partir de autores que utilizamos na discussão sobre a relação entre estética e política na Psicologia Social – em especial Rancière e Deleuze e Guattari – e das questões que se formam deste campo para articular uma forma de abordar e ocupar aquele intervalo.

Ao longo desta dissertação, vamos discutir esses espaços, essas lógicas e as rupturas que a improvisação realiza sobre eles. No próximo capítulo, apresento as considerações metodológicas e os procedimentos que embasam a pesquisa, expandido os conceitos de partilha do sensível e de estrato, a partir das noções de *cena* e *cartografia*. A questão desse capítulo é como pensar esses espaços e as lógicas que os compõe. Em seguida, no capítulo 3, retornaremos à discussão sobre a relação entre música e política e o conceito de política da música. Esse capítulo envolve e desenvolve diversas questões. Em primeiro lugar, interessa definir, nos mesmos termos, as partes dessa relação, música e política. Para fazê-lo, retornaremos às considerações de Platão sobre a música e a cidade, identificando os termos e redefinindo-os a partir das noções de partilha do sensível e estrato. Em segundo lugar, interessa investigar em que consiste a relação, o que a música e a política compartilham e como a música envolve o som em um drama político. Em terceiro lugar, interessa definir o princípio da política da música, isso é, a lógica que define a ruptura específica da política da música.

Nos capítulos 4, 5 e 6, passamos à discussão de peças, linguagens e músicos concretos. No capítulo 4, discuto a linguagem e a pesquisa musical de Derek Bailey em torno do nome *improvisação não-idiomática*. Interessa-nos considerar a existência de uma linguagem musical formalmente exterior aos gêneros musicais, uma linguagem, isso é, que não limita-se pela definição abstrata de música e ruído, mas

10 O que, em parte, deve-se a ausência de alguns números da revista no site onde ela está hospedada. Há certamente ao menos um artigo publicado sobre música nesta revista: *Música popular, estilo estético e identidade coletiva* (Maheirie, 2002).

11 O que não significa que não existam textos com discussões semelhantes, por exemplo a Tese de Murilo Cavagnoli .

que atualiza a lógica da política da música. No capítulo 5, discuto *Cobra*, uma performance de improvisação para grandes grupos criada por John Zorn. A questão desse capítulo diz respeito à possibilidade de constituir uma capacidade coletiva de ação e enunciação a partir de uma multiplicidade irreduzível de linguagens não-idiomáticas ou a partir de $n-1$ idiomatismos que não derivam nem podem ser reduzidos a uma língua única. Essa questão acaba por desdobrar-se em diversas questões sobre a música, a improvisação e a coletividade, enfim, sobre um tipo de espaço que é a formulação sensível de um problema que, por sua própria natureza, não inclui ou permite uma resolução consensual. No capítulo 6, discuto três peças do grupo *Musica Elettronica Viva* (daqui para a frente *MEV*). Interessa, nesse capítulo, ir às consequências das rupturas musicais da improvisação, em especial no que diz respeito à redistribuição das capacidades humanas. A questão é saber se a improvisação afirma a capacidade de qualquer um ou afirma-se como uma capacidade exclusiva. A aventura do MEV, como veremos, é um argumento em favor da primeira, ela é uma espécie de argumento de que todos os seres humanos são seres musicais e a que a improvisação o demonstra. Por fim, apresento as considerações finais.

2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Dos elementos introduzidos até aqui, espero, fica evidente que proponho pensar a relação entre música e política em termos espaciais, *id est*, pensando-a enquanto a música compõe um espaço próprio que envolve o som num drama político, pensando-a enquanto refere-se às formas *a priori* segundo as quais um espaço específico se constitui. Por outro lado, há mais que isso, fundamentalmente: o que ameaça esse espaço, o que lhe escapa, o que o tensiona? Interessa saber, em termos gerais, como um espaço se constitui e o que há de disruptivo e de conflitivo neste espaço. O que implica uma perspectiva cartográfica, um *quasi*-método que proponho pensar - em congruência com as escolhas teóricas desta dissertação - como uma intersecção entre o *método da igualdade* de Jacques Rancière e o *método diferencial* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não falemos ainda, entretanto, de um método, mesmo que de um *quasi*-método, sem antes considerar as coisas de um ponto de vista epistemológico.

Um método, geralmente, como apontam Barros e Passos (2009), implica falar de uma série pré-estabelecida de procedimentos que organiza um caminho da ignorância à verdade. Mas, considerado de um ponto de vista epistemológico, vê-se a existência de duas perspectivas (2015b). Em primeiro lugar, uma perspectiva de ciência maior ou real, que diz respeito ao pensamento como forma de Estado e define um método geométrico de inspiração grega. Essa ciência e a perspectiva que a sustenta têm por objetivo evidenciar constantes, repetições e equações que determinam relações constantes entre variáveis. O movimento aqui é codificado e um caminho se define de um ponto ao outro segundo as características de um escoamento laminar¹². Digo, desta perspectiva, que

12 Movimento turbulento e laminar são termos que Deleuze e Guattari importam da mecânica dos fluidos e que remetem à distinção dos regimes de escoamento em mecânica dos fluidos. Segundo Brunetti (2007) “Escoamento laminar é aquele em que as partículas se deslocam em lâminas individualizadas, sem trocas de massas entre elas.” (p.69) e “as partículas viajam sem agitações transversais, mantendo-se em lâminas concêntricas, entre as quais não há troca macroscópica de partículas” (p.68). Enquanto o “Escoamento turbulento é aquele em que as partículas apresentam um movimento aleatório macroscópico, isto é, a velocidade apresenta componentes transversais ao movimento geral do fluido [...] o movimento turbulento é variado por natureza, devido às flutuações da velocidade em cada ponto.” (p.69)

define um método geométrico à medida em que supõe estruturas fixas, definidas pelas propriedades ou qualidades específicas que determinam uma unidade constante. Dizem Deleuze e Guattari (*idem*) é uma perspectiva fundamentalmente *teorematizada* que diz respeito a um *logos* como fundamento.

Há, entretanto, uma segunda perspectiva, uma ciência menor ou nômade, que diz respeito ao pensamento como exterioridade e define um método aritmético de inspiração *indo-árabe*. Ela objetiva a variação e a heterogeneidade. O movimento não se diz mais de um ponto ao outro, mas como ocupação de um espaço liso, um movimento puramente direcional segundo as características de um escoamento turbulento. Em lugar das estruturas fixas, essa ciência define essências vagas: não o círculo, mas o arredondado, ou melhor, o arredondar como operação. Digo que define um método aritmético à medida em que consiste em operações locais de articulação e deslocamento, que “subordinam todas as suas operações às condições sensíveis da intuição e da construção, *seguir* um fluxo de matéria, *traçar e conectar* o espaço liso” (Deleuze e Guattari, 2012c, p. 44). Ela, por fim, é uma perspectiva *problemática* que consiste em lançamentos e projeções, onde não se trata de definir as variações segundo constantes ou relações constantes, mas de fazer as próprias constantes depender das aproximações sucessivas do cálculo diferencial e da noção intuitiva de limite.

É segundo essa segunda perspectiva que abordo a intersecção entre *o método da igualdade* e *o método diferencial*: como operações locais, como construções e articulações. Isso quer dizer, não como uma série de passos segundo os quais se vai da ignorância à verdade, mas como formas de intervenção sobre um campo que visam lançar problemas. Como dizem Deleuze e Guattari (2012c, p. 49):

Um “método” é o espaço estriado do *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances.

Cada um dos elementos da intersecção que proponho possui suas operações próprias, as quais não cabe, necessariamente, tornar compatíveis umas com as outras, como se remetessem a um mesmo

fundo epistemológico, mas colocá-las em relação com um mesmo problema. Para tanto, é necessário primeiro descrevê-las.

Rancière descreve seu próprio trabalho como um *método da igualdade*, que remete ao método de ensino de Joseph Jacotot¹³ (Rancière, 2014b), cujo princípio Rancière resume como “*aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo esse princípio: a igualdade de todas as inteligências.*” (2011, p. 141). Há algumas coisas a considerar nesse princípio. Em primeiro lugar, aprender, diz Rancière (2012), é aventurar-se na floresta das coisas e dos signos, comparando o que se sabe com o que se ainda ignora e traduzir essa aventura, colocá-la em palavras. Aprender é traduzir e comparar, colocar uma experiência em signos. Em segundo lugar - e o que caracteriza-o como um método da igualdade - é que essa aventura tem por princípio a *igualdade das inteligências*, que podemos sintetizar, a princípio, na afirmação de que a “mesma inteligência está em ação em todos os atos do espírito humano.” (Rancière, 2011, p. 35). Os desdobramentos dessa afirmação, por outro lado, são muitos.

Primeiramente, enquanto há várias manifestações da inteligência, a inteligência, em si, é uma. Isso quer dizer que se trata da mesma inteligência em ação na composição de uma música, na escrita de um livro, no exercício da jardinagem ou na descrição desinteressada de um programa de televisão. De onde, a igualdade das inteligências implica um princípio metodológico de não hierarquia, que consiste em “suprimir a hierarquia entre o discurso que explica e o que é explicado, provocar uma sensação de estar frente a uma textura comum de experiência e reflexão sobre a experiência que atravessa as fronteiras das disciplinas e a hierarquia dos discursos” (Rancière, 2014b, p.51). Dito de outro modo, não há uma distinção de natureza entre a narração e a explicação, porque não há uma distinção de natureza entre duas inteligências. Uma palavra é uma palavra e toda palavra se diz da mesma inteligência, todos os eventos discursivos são somente isso: palavras, traduções de aventuras singulares entre as coisas e os signos. Não há, diz Rancière (2011), os fatos e sua interpretação, o discurso e a explicação, mas maneiras diferentes de contar uma história, de traduzi-la em palavras.

O método da igualdade, ele mesmo, diz respeito também a isso: traduções. Ele não é um método da verdade, o caminho superior que vai

13 Pedagogo francês cujo pensamento Rancière discute em *O Mestre Ignorante* (2011). Segundo Rancière (2014b), mesmo nos trabalhos que antecedem seu encontro com a obra do pedagogo, “ainda que ignorava seu nome, tratava-se do método de Jacotot” (p.45).

da ignorância à verdade, mas o processo de construção de um saber que vai daquilo que se sabe àquilo que se ainda ignora, comparando e traduzindo. Eis a primeira operação importante desse método: traduzir. Para dizer em uma linha: não um método da verdade, mas um método da versão, ou melhor, das versões.

Já que falamos de tradução, façamos um breve desvio e falemos um pouco mais de tradução. Do exposto, creio, já se infere que não se trata de traduzir como cópia trans-idiomática de uma imagem original. Não se trata do que Haroldo de Campos (em Tápia e Nóbrega, 2013) designa de *clausura metafísica da tradução*: “separação categorial, ‘ontológica’, entre ‘original’ e tradução”. Transcriar, transluciferar ou transculturar são os termos que Campos propõe para uma tradução que põe em questão a unicidade do original e a plenitude do sentido único. Essa outra tradução visa não “apenas” a tradução do significado, mas do próprio signo enquanto materialidade. A função do tradutor, na tradução poética proposta por Campos, não visa o resgate do significado original, mas uma recriação paramórfica das relações internas de significação, sonoras, visuais, rítmicas, etc. que caracterizariam o poema, num objeto outro que, como usurpação luciferina, visa “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução.” (Campos, 2013, p.56).

Proponho compreendermos a tradução, como operação local de um método da igualdade, nesse sentido. Traduzir não é recuperar o significado original ou a verdade essencial da aventura na floresta das coisas e dos signos, mas construir uma versão das relações internas de significação, ou ainda, criar essas relações. Para inserir um conceito que será introduzido a seguir, traduzir não é dizer a verdade da *cena*, mas “estender as ramificações [de uma cena] para ver o que é propriamente simbólico nessa experiência, não no sentido de ‘símbolo de’, senão no sentido de partilha do sensível, do lugar que alguém ocupa numa ordem sensível” (2014b, p. 49). Traduzir, por fim, diz respeito às relações internas de constituição do espaço, à partilha do sensível, i.e., às relações que constituem formas de visibilidade (e invisibilidade), de audibilidade (e inaudibilidade).

Traduzir, para retomar Campos, é produzir diferença. O que nos leva ao segundo ponto: o trabalho de Rancière (e seu método) consiste, não em fazer uma teoria de *algo*, mas em produzir uma intervenção em determinado campo. O que, como coloca Rancière (2009a), implica uma dupla questão:

“Como podemos caracterizar a situação em que vivemos, pensamos e agimos hoje?”, mas

também, pela mesma razão: “como a percepção dessa situação nos obriga a reconsiderar o quadro [framework] que usamos para ‘ver’ as coisas e mapear as situações, a nos mover dentro desse quadro ou a sair dele?” (p. 115).

Dito de outro modo, a questão é caracterizar um certo estado de coisas (2014b), um certo *onde estamos?* (2009b), mas também o que está aí como abertura, como possibilidade. Nas palavras do autor: “um estado das coisas sempre é uma paisagem do possível e existem alterações dessa paisagem do possível.” (p.95). Para tanto, Rancière introduz a entidade teórica da cena, como elemento próprio do método da igualdade: “uma singularidade, cujas condições de possibilidade se tentam reconstruir a partir de uma exploração das redes de significação que se tece ao redor dela.” (p. 98).

Entendo cena como uma espécie de dado, um lugar no tempo, um sensível partilhado: um evento, um relato, um texto, um filme, uma música, um ato ou uma série de atos, “a partir dos quais se pode ver como as coisas são distribuídas” (p. 87). Por outro lado, uma cena tanto existe quando é construída. Dito de outro modo, ela existe, enquanto cena, a medida em que se lhe dá vida através da escrita: ela é a descrição factual e a emblematização de uma situação. Sobre a construção da cena, diz Rancière:

Construo a cena como uma maquininha em que se podem condensar o máximo de significações em torno da questão central que é a partilha do sensível. A partir disso, a construo, a entronizo como cena em função de sua capacidade para interrogar todos os conceitos e discursos, todas as ficções que tratam as mesmas questões (p. 100).

A construção da cena envolve uma articulação, uma conexão entre cenas, entre situações e acontecimentos, dito de outro modo, construir uma rede de significações entre a cena e as outras coisas. Trata-se, ainda, do método de Jacotot, que é preciso retomar outra vez: *aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo esse princípio: a igualdade de todas as inteligências*. A primeira questão é relacionar a situação que se constrói enquanto cena de modo a se “condensar o máximo de significações” (idem), ligá-la a outras coisas. A segunda questão é a igualdade das inteligências. Dizia que em todos os eventos discursivos trata-se da mesma inteligência, o que implica um

princípio de não hierarquia entre as cenas em dois sentidos. A cena “destrói ao mesmo tempo as hierarquias entre os níveis de realidade e de discurso e os métodos habituais para julgar o caráter significativo dos fenômenos” (p. 99)

Proponho pensar a cena não só como uma entidade teórica, mas como um procedimento específico que conjuga os elementos do método da igualdade: a partir da aventura na floresta das coisas e dos signos, a cena é construída relacionando aquilo que se sabe e o que se quer saber e traduzindo essa aventura. A cena, como procedimento, é a tradução de uma situação qualquer, que visa conectá-la com redes de significação de modo que se possa abordar a questão de um estado de coisas, de uma partilha do sensível, e dos possíveis desse estado.

O método diferencial é outra questão. Trata-se em linhas gerais de pensar um agenciamento enquanto ele atualiza certos modos da máquina abstrata procurando encontrar os elementos disruptivos do mesmo. Dito de outro modo: trata-se de marcar os traços diferenciais, as diferenças extrínsecas e intrínsecas, dos elementos que compõe um agenciamento concreto.

Disse anteriormente, da estratificação, que essa consistia em formar matérias, segundo a dupla articulação de conteúdo e expressão – que divergem realmente ao nível dos estratos (2011a). Um agenciamento, por sua vez, forma-se nos estratos, extraíndo, dos meios dos estratos, um território que o cria. Mas, nos agenciamentos, a expressão diz respeito a um sistema semiótico e o conteúdo a um sistema pragmático, onde “os enunciados ou as expressões exprimem *transformações incorporais* que ‘se atribuem’ como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos”. Para dizer de outro modo, conteúdo e expressão remetem um ao outro, os corpos e composições de corpos são tomados pelos signos que emitem – são, fundamentalmente, formas de exprimir e formas de fazer. Por outro lado, o agenciamento é atravessado por linhas de desterritorialização, linhas de fuga de tipos variados que estabelecem uma relação entre o agenciamento e “a” máquina abstrata enquanto potência de mutação.

O que Deleuze e Guattari chamam de “tetravalência do agenciamento” (2011b, p.32) define-se por esses quatro elementos que estabelece as formas de dividir um agenciamento concreto segundo certos aspectos. Em primeiro lugar, segundo um eixo horizontal, um agenciamento comporta conteúdo e expressão - o que se faz e o que se diz. Em segundo lugar, segundo um eixo vertical, um agenciamento comporta territorialidades ou territorializações e desterritorializações. Se considerarmos as coisas segundo um plano de composição ou de

consistência (a outra face do agenciamento, que agora já não diz mais respeito somente ao estrato), diríamos que ele comporta *longitudes* - as partes que lhe pertencem segundo certas relações, corpos e enunciados - e *latitudes* - a capacidade de ser afetado, as transformações pelas quais pode passar (2012c) - o que implica uma cartografia. A análise de um agenciamento passa pela determinação desses quatro pontos: agenciamento maquínico dos corpos, agenciamento coletivo de enunciação, territorializações que os estabilizam e *quantas* de desterritorialização que os abrem às máquinas abstratas. E a primeira operação dessa análise é o mapa: estratos e agenciamentos são “complexos de linhas” (2012b, p.234).

Fazer o mapa consiste primeiro na determinação das linhas que atravessam um plano, ela diz respeito a dividir as linhas, primeiramente, entre linhas de segmentaridade dura ou molar e linhas de segmentaridade flexível ou molecular. A linha de segmentaridade dura opera por cortes e distribuições binárias (Deleuze, 2015), por binarização direta, concentricidade, ressonância e sobrecodificação (Deleuze e Guattari, 2012a), enquanto a linha flexível opera por fissuras e variações (Deleuze, 2005), por circularidades não concêntricas, por codificação e por binarização resultante de “multiplicidades com n dimensões” (Deleuze e Guattari, 2012a, p. 97). A primeira diz respeito à linha geométrica, subordinada ao ponto e que define contornos (Deleuze e Guattari 2012b), estabelece as distinções macropolíticas que marcam ou segmentam nomes e lugares (homem-mulher, branco-negro, pobre-rico) (2012a). A segunda liberta-se do ponto e se passa, micropoliticamente, entre as coisas, constituindo variações locais, fissuras e conexões.

Há uma terceira linha, entretanto, que diz respeito, especialmente aos movimentos em direção ao plano de consistência. Esta linha deve ser antes de tudo suposta como o pólo oposto à linha dura, pelo movimento da linha flexível entre a linha dura e outra coisa. Como diz Deleuze (2005, p. 304), “encontramos uma linha que não buscávamos. [...] Se trata de uma linha que não é nem uma linha de corte, nem uma linha de fissura, mas uma espécie de linha de fuga e de ruptura”. Essa linha já não diz respeito a uma segmentaridade, seja dura ou flexível, ela simplesmente escapa, ela faz outra coisa, ela é traçada por máquinas de guerra que criam e ocupam espaços lisos, correndo “entre os segmentos, escapando de sua centralização, furtando-se a toda totalização” (Deleuze e Guattari, 2012a, p. 103). De onde, as três linhas - sendo ainda, de algum modo, três - são também somente duas: linhas de segmentaridade e linhas de fuga, linhas de segmento e fluxos de *quanta*.

Cada uma das duas (ou três) linhas se define por um estado da Máquina abstrata. As linhas de segmento definem-se por uma máquina abstrata de sobrecodificação que remete a, mas não coincide com, o aparelho de Estado. Por outro lado, as linhas de fuga ou fluxos de *quanta* se definem por uma máquina abstrata de mutação que remete à máquina de guerra e opera por desterritorialização e descodificação (Deleuze e Guattari, 2012a).

A questão de uma cartografia é traçar essas linhas: dado determinado campo da experiência, determinado agenciamento, quais são as linhas que o compõe? Que segmentaridades o organizam, quais linhas de fuga o desorganizam? Mas também, onde as linhas de segmentaridade se rompem, onde as linhas de fuga são recapturadas ou convertidas em linhas de suicídio ou fascismo. A que máquinas abstratas essas linhas dizem respeito? O quanto elas abrem um agenciamento para um plano de imanência ou o lançam de volta ao plano de organização dos estratos? O que nos leva à segunda operação: distinguir, não só as linhas, mas as máquinas abstratas que as traçam, fazer uma tipologia das máquinas abstratas. É isso que realmente interessa, em última instância: o quarto aspecto dos agenciamentos, os picos de desterritorialização que as máquinas abstratas operam. À topologia das linhas, segue-se uma tipologia das máquinas abstratas, conforme elas operam desterritorializações (*máquina abstrata de consistência*), organizações, formações e estratificações (*máquina abstrata de estratificação*) ou reterritorializações, fechamentos e totalizações (*máquinas abstratas sobrecodificadoras ou axiomáticas*) (Deleuze e Guattari, 2012b, p.245-6). Um agenciamento sempre diz respeito a uma interação entre diversas máquinas que o organizam ou desorganizam, que o lançam em direção aos estratos ou ao plano de consistência, que formam, reformam ou desformam suas formas de conteúdo e expressão.

A questão não é saber se um agenciamento é de segmentaridade ou de fuga, mas saber de que organização decorrem as segmentaridades, de que composição decorrem as fugas. A questão não é saber se ele compõe um espaço estriado ou liso, mas como, ao mesmo tempo, ele estria o espaço segundo certas forças, mas o alisa segundo outras. Trata-se da coexistência e da concorrência de movimentos diversos e o método diferencial consiste em estabelecer as características desses movimentos. Um agenciamento concreto, que existe de fato, atual e real, é sempre um misto de máquinas abstratas, que existem de direito, virtuais e reais. O mapa traça as linhas das quais um agenciamento é composto de fato, *id est*, os movimentos concretos de segmentarização e desterritorialização que se passam nele. As linhas, por sua vez, remetem

a estados da máquina abstrata, à máquinas abstratas específicas que são *como que* traços ou formas de conteúdo e expressão, dependendo do quanto elas remetem aos estratos ou ao plano de consistência. As máquinas, por fim, agenciam o agenciamento concreto: constituem as formas de conteúdo e expressão, as territorialidades e desterritorialização que se quer analisar¹⁴.

Para resumir em uma linguagem menos esquizoanalítica. Dado um fato concreto, quais são as segmentaridades duras que o compõem e o distribuem segundo distinções binárias? Mas também, como essas distinções binárias se molecularizam em segmentaridades flexíveis deixam ver a existência de uma terceira linha: as linhas de fuga sobre as quais se traçam máquinas de guerra, formas de invenção e resistência, espaços liso, outras paixões e outras relações numéricas? Dado esse mapa, o que o move? Trata-se de estabelecer duas séries distintas e realizar a divisão entre os termos: uma que remete à constituição de um

14 Há todo um movimento do método diferencial que remete à leitura que Deleuze faz da intuição em Bergson (Deleuze, 2012). Deleuze descreve a intuição como um método, segundo regras e objetivos específicos, cuja explicação completa não cabe fazer aqui. Em linhas gerais, o método diz respeito ao estabelecimento das verdadeiras diferenças de natureza. Um fato concreto da existência é um misto que é preciso dividir em tendências puras que só existem de direito. Um primeiro momento consiste em estabelecer uma primeira linha sobre a questão “entre isto e aquilo pode (ou não) haver diferença de natureza?” (Deleuze, 2012, p.18). Em seguida, estabelece-se a segunda linha, aquela que difere por natureza da primeira. A divergência das linhas, que partem do fato (misto), deve levar ao estabelecimento de tendências puras, que existem de direito, além da viravolta, onde ultrapassam a experiência e convergem em um ponto virtual e que diria respeito “às condições da experiência” (p. 21). Por fim, a questão seria pensar em termos de duração, ou seja, de alteração ou diferença em si - como a concebe Deleuze no Bergsonismo. O método diferencial em Deleuze e Guattari é um pouco diferente, mas remete a este método. De um modo geral, parte-se de um misto concretos para se estabelecer séries (por exemplo, o aparelho de Estado e a máquina de guerra) que diferem por natureza. Em seguida, trata-se de estabelecer as diferenças extrínsecas, ou seja, comparativas entre as séries, que fundamentam a divergência e, a partir disso, as diferenças intrínsecas, ou seja, os aspectos próprios de cada série que as definem. Por fim, trata-se de mostrar como os elementos abstratos que se definem segundo os aspectos das séries compõem o dado concreto do qual se partiu. Ou seja, como dizem Deleuze e Guattari: estabelecer as diferenças de direito e as misturas de fato.

plano de composição, outra que remete à formação de um plano de organização. Ou seja, no que diferem, formalmente, as linhas de segmentaridade e as linhas de fuga? Por fim, trata-se de estabelecer as características de cada série, características essas que definem máquinas abstratas, e como essas máquinas relacionam-se ao fato concreto.

Dizia, anteriormente, do método da igualdade, que tinha por operação a construção da cena: tradução de uma situação que visa conectá-la a uma rede de significações. O método diferencial, por sua vez, possui suas próprias operações que realizam um mapa: traçar as linhas e e definir as máquinas abstratas.

2.1 TRÊS MAPAS

Quando propus-me esta pesquisa, organizei-a de uma maneira bastante simples através de três perguntas muito básicas, que interessava associar a alguns enunciados ainda não definidos. Em linhas gerais, as perguntas: o quê? como? quem? São, a princípio, falsas questões, em especial a primeira, à medida em que, contradizendo em parte os fundamentos dos quais partia, parecem procurar por alguma substância. Elas, entretanto, desdobram-se ao ligarem-se aos enunciados que definem os três capítulos e os momentos da análise geral desta dissertação.

Em primeiro lugar, *o quê?* não diz respeito, em última instância, a uma substância da improvisação, mas às lógicas a partir das quais ela cria um certo tipo de espaço sonoro - dito de outro modo, não me interessa o som como substância de conteúdo, mas as formas de conteúdo e expressão que definem “música” em improvisação. Enquanto essa questão surge inevitavelmente nas três análises que compõem esta dissertação - porque é sempre preciso voltar a ela - é no capítulo 4 que a discuto principalmente, ligando-a à expressão “improvisação não-idiomática” cunhada por Derek Bailey e à sua linguagem musical. Uma preocupação fundamental dessa análise é discutir o surgimento da chamada improvisação livre, o lugar de Bailey nesse movimento e a especificidade de sua prática. *O quê?* abre-se em outras questões - *quando? como? quem? por quê? pra quê?* - que possibilitam delinear procedimentos concretos para cartografar a expressão e a linguagem que interessavam. Interessa, em todo caso, delinear um estado de coisas à eminência de uma ruptura e a lógica dessa ruptura. Para fazer essa cartografia, parti de escritos produzidos pelo músico - em especial o livro *Improvisation: its nature and practice in music* (Bailey, 1993) - entrevistas publicadas com o músico

(disponíveis, em grande parte, na internet¹⁵) e, por fim, os poucos textos que tratam especificamente de sua música e sua linguagem. Esses materiais foram fichados e organizados, primeiramente, segundo diziam respeito às lógicas de seleção dos sons ou às lógicas de composição ou organização dos sons. Em seguida, foram organizados, poderíamos dizer, cronologicamente - apesar de talvez não ser o melhor termo. Explico: a segunda organização visava dividir conteúdo e expressão à medida em que diziam respeito a um estado de coisas à eminência de uma ruptura ou diziam respeito à própria ruptura. A primeira divisão “cronológica” descrevia a vida e o contexto musical de Bailey, assim como o problema específico que mobiliza sua pesquisa musical; a segunda descrevia a própria pesquisa e e permitiam investigar as lógicas abstratas que a envolviam.

Em segundo lugar, a pergunta básica *como?*, para mim, dizia respeito a um problema coletivo da improvisação, a saber: partindo de uma multiplicidade de linguagens, *como* construir uma capacidade coletiva sem reduzi-la a uma unidade? Discuti-la, eu estava ciente, trazia uma espécie de contradição, um problema fundamental: é que, como veremos, essa questão *não pode ser respondida*, respondê-la é fazer uma unidade, é, em última instância, pensar essa capacidade como a realização de um princípio de comunidade. Discuti-la, por outro lado, envolvia considerar um problema como lógica de composição de um espaço. Para fazê-lo, liguei esta questão aos Game Pieces de John Zorn e, em especial, Cobra - que é em muitos sentidos, o pináculo de sua experimentação. Essas peças dizem respeito a um interesse específico de Zorn: como organizar os improvisadores, ou melhor, como criar um espaço no qual eles possam organizar-se. Parti de entrevistas e falas do músico, em revistas, documentário, livros e etc., mas logo constatei que, dessa vez, isso não seria suficiente. Em primeiro lugar e principalmente, porque Zorn, em especial na época em que criou essas peças, é notoriamente avesso a entrevistas. Em segundo lugar, porque, enquanto Bailey fala extensivamente sobre sua pesquisa e sua prática em entrevistas, Zorn parece indisposto a discutir a lógica de suas peças. Em terceiro lugar, porque, mesmo quando expõe algo sobre elas, é seu funcionamento e algumas inspirações e influências. Curiosamente, foi esse terceiro ponto que indicou uma abordagem possível: quais são as inspirações e influências de Zorn e como ligá-las a Cobra? Mais fácil dizer do que fazer.

15 A lista completa das entrevistas utilizadas encontra-se nas referências deste texto.

Quais? não era um problema. Zorn fala extensivamente sobre isso. O problema agora residia em primeiro lugar no volume inacreditável de materiais que essas influências traziam à discussão. Em segundo lugar, na diversidade de influências: Stravinsky e música de desenho animado, filosofia e misticismo, uma cena musical e uma rede conceitual, vanguardas europeias e Duke Ellington, Cage e Xenakis, Braxton e Kagel. Por fim, e muito em congruência com o problema que motivava essa investigação, essas influências não pareciam formar um todo, não sintetizavam uma lógica só que eu pudesse inquirir e discutir, mas formavam uma espécie de rede heterogênea de pedaços extraídos e modificados de fontes diversas. Uma abordagem “cronológica”, como no caso de Bailey, era claramente impossível. Em desespero e considerando que, talvez, devesse ter escrito esta dissertação só sobre *Cobra*, encontrei no próprio material e nas ideias de Zorn um procedimento para abordá-lo: *File Card Composition*. Zorn é um mestre da descontinuidade e da heterogeneidade e, sendo também uma espécie de pesquisador musical da heterogeneidade do mundo contemporâneo, desenvolveu - entre outras coisas - procedimentos compositivos para fazê-lo. *File Card Composition* é um desses procedimentos, cuja lógica cabe não a esta discussão, mas ao capítulo dedicado ao músico, visto que ele é uma espécie de conclusão e consequência dos *Game Pieces*. O procedimento, entretanto, é simples: Zorn parte de um objeto (Spillane ou Godard por exemplo) e explora o mundo desse objeto anotando em fichas (*file cards*) listas de impressões, ideias, sensações, imagens e etc. que constituem cenas. Essas cenas não têm qualquer ordenamento intrínseco e, muitas vezes, qualquer conteúdo musical. São imagens parciais, fragmentos de uma heterogeneidade que não tende a qualquer unidade, elas não são a representação do objeto, mas uma multiplicidade irredutível criada a partir dele. Zorn eventualmente ordena essas fichas para criar uma montagem - uma narrativa mais cinematográfica que musical, cujo princípio está mais no contraste e na fragmentação do que no desenvolvimento ou numa ideia de organismo - e executar a peça com os músicos no estúdio.

Este procedimento, pareceu-me, fornecia uma forma de tratar o material, de analisá-lo e de estruturar a escrita do capítulo. Comprei umas fichas e voltei ao material procurando, vagamente, impressões, ideias, imagens e etc a partir das quais eu poderia construir cenas ligadas a *Cobra*. Depois de algumas iterações acabei com fichas que consistiam de uma frase ou fragmento de frase de Zorn, uma ideia geral ou conceito e uma ligação entre a frase, a ideia e *Cobra*. Esse procedimento levava-me sempre para fora de *Cobra* em direção a alguma ideia, um

compositor, uma peça, mas ainda referindo-me a *Cobra* e abordando-a como uma multiplicidade irreduzível - enfim, permitia construir cenas ligadas a *Cobra*. Eventualmente ordenei as fichas de uma forma que me pareceu interessante e parti para a análise de cada uma delas do mesmo modo que com Bailey.

A última questão básica era *quem?*, isso é: a quem refere-se o nome improvisador ou o nome músico? quem participa da improvisação? quais são as características, qualidades e propriedades que dão direito a essa participação? Para fazê-lo foquei-me na peça *Zuppa* do grupo *Musica Elettronica Viva* e na afirmação do grupo de que *todos os seres humanos são seres musicais e a improvisação o supõe e demonstra*. Diferentemente de Bailey e Zorn, os músicos do *MEV* são, em sua maioria, acadêmicos e produziram um grande volume de textos teóricos sobre a experiência do grupo e sobre improvisação em geral. *Zuppa* e as duas outras peças que acabei discutindo (*Plan for Spacecraft* e *Sound Pool*) também consistem mais de uma filosofia e uma teoria da improvisação e da participação do que uma partitura tradicional ou um código alternativo (como *Cobra*). Isso torna a análise bastante fácil, ela se torna uma espécie de leitura crítica. Segui um procedimento semelhante ao que realizei com Zorn. Aqui, entretanto, não me interessava sair das peças, mas atravessá-las, seguindo uma ideia perigosa que desenvolvia-se entre elas, uma linha de fuga sobre a qual elas agenciavam-se e que combinava o *o quê?* e o *como?* em uma consequência lógica possível. Cada peça constituía uma cena, que ligava-se às perguntas básicas anteriores e, ao mesmo tempo, a certas questões políticas. Organizei o material, novamente, segundo ideias vagas, mas que, de algum modo, continham uma espécie de ordenamento intrínseco, quase cronológico como o do caso de Bailey, à medida em que eu as ligava às peças específicas, que, naturalmente, seguem-se umas às outras.

...

Como diz Rancière (2014b): “não contava com método algum exceto olhar, ver o que me parecia interessante” (p. 54). Ou, talvez, ver o que parecia interessante e encontrar um jeito de falar sobre isso, vagar por essas músicas, sem me perder irremediavelmente nelas. A questão não é saber se esses casos são casos de músicas revolucionárias ou não, mas saber em que sentido são revolucionárias. O que trazem de ruptura e o que trazem de conservação? Como organizam ou compõem o espaço? Como o fazem remetendo e não remetendo aos mesmo termos tradicionais? Como elas tensionam as fronteiras que definem música e

os lugares em música e como elas reforçam essa definição e esses lugares?

3 MÚSICA E POLÍTICA DA MÚSICA

Antes de passarmos à análise, retornemos àquela preocupação inicial que relaciona *mousikēs tropoi* e *politikōn nomōn*. Entre os Helênicos, essa relação está dada a partir de uma teoria do papel psicagógico da música¹⁶, especialmente no que se refere à formação do cidadão. Segundo Warren D. Anderson (1966), a ideia de que a música afeta as ações e os pensamentos das pessoas é parte da Paideia grega. Esta ideia, chamada teoria do ethos musical, fundamenta-se no postulado de que há uma relação profunda entre a alma humana e a música, de modo que esta, ao mesmo tempo em que representa certas disposições do caráter, é capaz de afetá-la, de formá-la, de conduzi-la (Nasser, 1997; Cozma, 1998). A forma como a música afeta a alma, entretanto, funda-se ainda no fato de ser uma arte mimética, i.e., ela é capaz de imitar as qualidades morais e atitudes humanas através dos elementos do ritmo e da harmonia (Woerther, 2008). Em Platão, que toma esta teoria emprestada de Dâmon¹⁷, segundo Woerther (idem):

Os elementos musicalmente miméticos da harmonia, do ritmo e do discurso são absorvidos pela ψυχή (alma), e, mais especificamente, pelo ἦθος (caráter), e, quando são ouvidos, estimulam as virtudes que são veiculadas através da harmonia, do ritmo e do discurso imitativos em questão (p.94)¹⁸

Na República, essa questão começa a aparecer no final do livro II, quando se trata de definir a educação na cidade, pois, como aponta Jaeger (1995), a constituição de uma nova pólis, passa pela constituição de um novo humano, um cidadão específico “educado no *ethos* da lei”.

16 Psicagógico, literalmente condução da alma, diz respeito à ideia de que a música seria capaz de afetar a alma e conduzi-la, i.e., formá-la de maneiras diversas.

17 Há uma infinidade de controvérsias sobre a origem desta teoria e em especial sobre Dâmon, visto que sobrou quase nada de sua obra. Parece, consensual, entretanto, que Dâmon não inventou a teoria do ethos musical, mas a refinou. Ver Anderson (1996) e Werner Jaeger (1995).

18 Tradução livre de: “The musically mimetic elements of harmony, rhythm, and speech are absorbed by the ψυχή (soul), and more particularly the ἦθος (character), and when they are heard, they stimulate the the virtues that are conveyed by the imitative harmony, rhythm, and speech in question.”

E esta educação, por sua vez, deve ser aquela “encontrada ao longo dos anos - ginástica para o corpo e a música para a alma” (Platão, *A República*, 376 e)¹⁹. Cabe, portanto, à música, a formação da alma dos cidadãos, sua instrução primeira na virtude; isso porque, “o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita” (401 d). E cabe à lei a determinação de quais tipos de música são apropriados para a cidade (398 c - 400 e).

Apesar das diferenças entre os textos, *As Leis* continua a formulação da função da música e sua relação com a política. Neste, Platão começa novamente por afirmar a função ética da música, vinculando as posturas e melodias universalmente belas às virtudes do corpo e da alma e as feias aos vícios (Platão, *As Leis*, 655 b), identificando novamente o belo e o bem, o feio e o mal. Por esta razão, a música e a educação musical devem ser, novamente, objeto da lei “para que a alma da criança possa não se tornar habituada a experimentar sofrimentos e prazeres que contrariem a lei e aqueles que acatam a lei, mas sim em conformidade com ela, experimentando prazer e dor com as mesmas coisas que o homem velho” (659 d). É que, experimentando prazer diferentemente do homem velho - aquele que Platão vê como o melhor e mais sábio - e diferentemente dos seus pais e dos outros cidadãos, a criança, supõe Platão, passará a desejar outro modo de vida (βίον) e, conseqüentemente, outras leis e outras instituições. A lei deve portanto garantir a permanência das músicas aprovadas, das características musicais apropriadas de modo que tanto as crianças sejam impedidas de desejarem outros modelos de dança e canto, quanto os poetas sejam impedidos de introduzir novas músicas não aprovadas pela legislação. Assim, diz Platão, em outra passagem curiosa e absurda:

Aceitemos o estranho fato de que nossos hinos se tornem *nomos* [...] que as melodias populares e as canções sagradas, bem como o conjunto das danças corais dos jovens sejam, na mesma condição que qualquer outro *nomos*, leis que não se possa violar nem por um som vocal nem por um passo de dança. (800 a)

19 Mais a frente (411 e), Platão sugere que a música e a ginástica não são, senão secundariamente, para a alma e para o corpo, mas para o desenvolvimento da bravura (*andreia*) e da temperança (*sophrosyne*).

Neste trocadilho intrigante, Platão reúne a música e a lei - *nomos e nomos*- de modo que os compositores não possam compor nada que viole as leis, nem mostrar a ninguém músicas que não foram aprovadas, efetivamente banindo qualquer forma de inovação musical, já que esta, diz o autor, é prejudicial ao Estado (797 c). Por isso, os juizes das competições de música devem ser virtuosos e corajosos, para eleger as músicas que agradam os mais excelentes e resistir ao tumulto da multidão, que celebra, em sua ignorância, aquilo que lhe é agradável. Um último trecho ilustra muito bem o risco que a introdução de nova música acarreta, no pensamento de Platão, à cidade:

Sob as antigas leis, meus amigos, nosso povo não detinha controle sobre coisa alguma, mas era, por assim dizer, voluntariamente escravo das leis. [...] Em primeiro lugar as que diziam respeito à música daquela época, se for para descrevermos desde o início como a vida de liberdade excessiva se desenvolveu. Naquela época entre nós a música era dividida em vários gêneros e estilos [...] Estes e outros gêneros sendo assim classificados e estabelecidos, era proibido fixar um tipo de letra a um diferente gênero de melodia. A autoridade que tinha por obrigação conhecer essas regras e aplicá-las com conhecimento de causa penalizando os infratores não era um assobio, nem tampouco, como é agora, os gritos nada musicais da turba ou ainda o bater de palmas que exprimem o aplauso; em substituição a isso havia uma regra feita por aqueles que controlavam a educação segundo a qual eles mesmos deviam escutar por sua conta em silêncio, enquanto que as crianças, os pedagogos destas e a multidão eram mantidos sob disciplina mediante o bordão dos guardas. Em matéria de música, a massa popular se submetia voluntariamente ao controle disciplinar e se abstinha de pronunciar-se ultrajantemente através do clamor; mas posteriormente surgiram como cabeças da ilegalidade anti-musical compositores que, embora naturalmente poéticos, ignoravam o que era justo e legal na música; e estes, enlouquecidos e inconvenientemente possuídos pelo prazer, misturavam *endechas* com *hinos* e *peãs* com *ditirambos*, e imitavam na cítara a melodia da flauta, e se punham a misturar

indiscriminadamente todos os tipos de música, e desta maneira, por meio de sua insensatez, sem o perceber pronunciaram um falso testemunho contra a música, como uma coisa sem qualquer padrão de retidão, da qual o melhor critério é o prazer do ouvinte, seja ele um homem bom ou mau. Através de composições desse jaez, que recebiam letras similares, inculcaram na massa popular falsos princípios relativamente à música e o atrevimento de suporem a si mesmos capazes de avaliar competentemente. Como consequência as platéias se tornaram loquazes em lugar de silenciosas, como se conhecessem a diferença entre a música bela e a feia, e em lugar de uma aristocracia da música nasceu uma vil teatrocracia, pois se na música, e na música apenas, houvesse surgido uma democracia de homens livres, um tal resultado não teria sido tão seriamente alarmante; porém, da maneira como tudo aconteceu, na esteira da presunção universal da sabedoria total e do desprezo pela lei originados no âmbito da música veio a liberdade, como se crendo-se competentes os indivíduos perdessem o medo, a audácia gerando o atrevimento [...] Logo depois dessa forma de liberdade viria aquela que se rebela ante a sujeição aos governantes, que é seguida pelo esquivar-se à submissão aos próprios pais, aos mais velhos e suas censuras; e então no penúltimo estágio vem o esforço no sentido de desconsiderar as leis. No último estágio de todos perde-se todo o respeito pelos juramentos, compromissos e divindades. (*As Leis*, 799 a - 800 b)

Seria muito bom se para produzir uma democracia fosse necessário somente um pouco de música experimental... Retomemos o conjunto da hipótese: (1) a música afeta a alma de diversas maneiras, (2) a maneira pela qual a música afeta a alma está ligada ao *ethos* de cada harmonia e cada ritmo e ao modo como e a que elas imitam, (3) as boas músicas, aquelas que melhor imitam o belo e as maneira dos bons, vinculam-se à virtude, enquanto as más vinculam-se ao vício, (4) a boa educação musical consiste em utilizar das harmonias e ritmos para criar cidadãos de acordo com o *ethos* da lei, (5) a inovação musical, *id est*, a introdução de novas harmonias e ritmos é prejudicial, à medida em que

forma novos tipos de humanos, novos cidadãos, que têm outros costumes, que desejam outras leis e outras instituições e encontram prazer em outro lugar que não no *ethos* da lei, de onde (6) a alteração dos gêneros musicais, a introdução de novos ritmos e harmonias, leva, em última instância à ruína das leis da cidade. De um modo geral, a teoria aproxima estética, ética e política em volta da música, fazendo, à maneira helênica, com que a experiência sensível da música, em função de suas vinculações metafísicas, afete a alma enquanto *ethos*, formando o caráter das pessoas, e, por fim, constituindo os cidadãos e, portanto, a própria cidade. Por mais estranha que seja a teoria, parece-nos que ela era, com talvez alguma variação, levada em alta conta. Jaeger (1995) nos conta a história de Timóteo, um músico e inovador da música. Segundo a história, as autoridades espartanas proibiram a atuação musical de Timóteo, pois, em lugar das sete cordas tradicionais, sua cítara tinha onze²⁰. Verdadeira ou não, a história, como nos diz Jaeger (idem), sugere que “qualquer mudança fundamental que se introduzisse na harmonia musical constituía uma revolução política para os ouvidos gregos, pois modificava o espírito da educação em que se assentava a vida da *pólis*.” (p. 788-9).

Platão, como diz Richard Bett (2013), define o tom da discussão pelos séculos seguintes. O que não significa que não haja variações, mesmo que a premissa central permaneça a mesma: a relação entre música e política, se dá através dos efeitos da música sobre a alma. Aristóteles²¹, que discute esse tema principalmente no livro VIII da *Política*, assume que “a música pode dotar o caráter com uma determinada qualidade” (Aristóteles, *Política*, 1340 b) e afirma sua importância “na formação no modo de ser do indivíduo” (1340 b), dividindo as melodias em “éticas, práticas e entusiásticas, atribuindo a cada um destes níveis uma natureza específica de harmonia” (1341 b).

Por outro lado, mesmo à época, há críticos dessa perspectiva. Dispomos somente de três fontes sobre o assunto na antiguidade: o

20 Rosevelt Rocha (2014), por outro lado, diz que as cordas sobressalentes foram simplesmente removidas por recomendação dos sábios.

21 Como aponta Schoen-Nazzaro (1978), apesar das diferenças, em especial no que tange o prazer da música e do uso dos modos musicais (ver a *Política*, 1342 a), Platão e Aristóteles parecem conceber a natureza dos fins da música, e sua relação com a política, fundamentalmente, do mesmo modo. Uma discussão profunda do assunto está fora do escopo deste trabalho. Além do artigo citado, ver Roeder (2009) e Stamou (2002).

fragmento do Papiro de Hibeh (c. 390 a.E.c) de autor desconhecido²², *De Música* de Filodemo de Gardara (c. 110 - 40 a.E.c) e *Contra os músicos* de Sexto Empírico (c. 200 E.c). Uma análise detalhada desses textos terá que ficar para outro momento. O importante no momento é reunir o cerne da crítica. Cabe destacar, entretanto, que os três textos são consideravelmente diferentes, à medida em que também aproximam-se²³: Filodemo é um epicurista que quer efetivamente convencer-nos contra a teoria do ethos; Sexto é um cético pirrônico que visa, pela oposição de argumentos contrários, produzir uma suspensão do juízo; o autor do Papiro, por sua vez, desconhece-se e o trecho é curto demais para que se possa deduzir uma posição ou filiação maior. Ainda, os três datam de períodos consideravelmente diferentes. De qualquer modo, os argumentos que apresentam contra a teoria do ethos são consideravelmente semelhantes.

Em primeiro lugar, discordam da definição de música. Música, para estes, não é uma mistura do que hoje identificamos como música, poesia e dança, mas uma arte que diz respeito aos sons e aos ritmos. Em segundo lugar, afirmam que o som, em si, é *alógos*, ou seja, desprovido de significação cognitiva. Nesse sentido, dizem, a teoria do ethos confunde música e poesia atribuindo ao som propriedades que são das palavras. Em terceiro lugar, de maneira mais radical afirmam que a música não é uma arte mimética, não possui semelhança com o caráter e não é capaz de afetar a alma. Ainda: os efeitos do som - em especial os efeitos éticos - sobre a alma, sendo o som *alógos*, são adicionados posteriormente pela opinião segundo a experiência de cada um. Como diz Roeder (2014): “o mesmo som atinge o ouvinte de modo análogo e a ele são acrescentadas qualidades pelo próprio ouvinte de acordo com suas experiências particulares” (p. 44).

No que nos interessa, o importante dessas críticas reside no fato de apontarem que a relação entre música e política, antes de estar dada numa relação de causa e efeito entre música e sujeito, de formação do caráter dos cidadãos, depende da definição de música - e, devemos acrescentar, obviamente, de política. A ideia de que a música afete o sujeito segundo uma relação de causa e efeito e, mais, que a música seja capaz de determinar a ação ou transmitir conteúdos morais específicos e

22 Como aponta Wilkinson (1938), alguns autores atribuem a autoria a Hippias de Elis ou a um seguidor de Isócrates, mas não há como saber com precisão.

23 Ver, especialmente, o comentário de Roeder à sua tradução de *Contra os Músicos* (Roeder, 2009).

que, por fim, esta seria sua relação com a política foi consideravelmente criticada. Em especial no campo da psicologia da arte, essa ideia já não se sustenta. Por outro lado, há algo de tentador na relação entre os termos *mousikēs tropoi* e *politikōn nomōn* que a teoria do ethos sugere: essa relação se passa entre os elementos do qual a música é feita. Acredito, entretanto, que essa relação não deva ser procurada nos efeitos sobre os sujeitos e numa tentativa de sistematizá-los, mas na definição de música.

3.1 O PROBLEMA DA MÚSICA

O que é música? Depende de para quem perguntemos. Os helênicos, que originaram a palavra, concebiam-na em um sentido bastante amplo: as artes relativas às Musas. É claro, os pitagóricos tinham outra definição mais ampla ainda de música e, especialmente, de harmonia que diz respeito aos movimentos. Os peripatéticos certamente introduziram uma definição um pouco diferente, ou pelo menos, situaram, através de outra palavra, harmonia, algo mais próximo do que hoje chamamos música. Aristoxeno chama de harmonia “a ciência preocupada com a melodia” sendo o estudo “do que quer que seja relevante para entender os intervalos [*sistemata*] e notas [*tonoi*]”, guardando o termo música para a “ciência da composição [*poietike*]” das notas e intervalos (apud Barker, 2004, p. 126). Sexto Empírico apresenta três definições de música: ciência das melodias, experiência em instrumentos e sucesso na realização de algo. Ou ainda: ciência daquilo que é melódico e não melódico, rítmico e não rítmico. Pitagórico, Boécio também definirá três sentidos de música: aquela dita cósmica, que diz respeito ao movimento dos astros; aquela dita humana, que diz respeito a harmonia da combinação das diferentes partes do humano; e, por fim, aquela “produzida por certos instrumentos” (apud Castanheira, 2009, p. 66). Sobre esta, definirá o som, elemento central da música, como “o resultado melódico da voz en-méles, isto é, em uma determinada afinação. Não queremos definir o som em geral, senão aquele que em grego se chama *phóngos*” (p. 68), e inclui aí a curiosa expressão: *aptus melo*. Mas a compreensão helênica de música, mesmo quando restrita a algo mais parecido com o que chamamos de música, é ainda muito distante da “nossa” música.

Irvin Godt (2005), procurando uma definição prescritiva de música - cuja necessidade defende pelo fato de que somos responsáveis por definir *nossa* música para ser capaz de levantar qualquer questão sobre a música de outras culturas - propõe a seguinte: música é som

humanamente organizado com uma intenção, em uma entidade estética reconhecível como comunicação musical, direcionada de um criador a um ouvinte conhecido ou não, publicamente, através de um executante para uma platéia, ou de maneira privada, através um executante para si mesmo. Godt ainda inclui: ruído é som indesejado e, até onde se sabe, nenhuma sociedade conhecida não faz música. O núcleo da definição é *som organizado*, o que implica saber o que é *som* e o que é organização. Em ambos os casos a questão parece remeter-se ao conceito de ruído (som indesejado) e constitui entre uma organização e a falta dela, entre um som e outra coisa, uma fronteira que passa por esse conceito. De um ponto de vista puramente acústico, como aponta Wisnik (1989), essa diferença é marcada pela distinção entre dois modos de experiência do som complexo: as frequências regulares e as frequências irregulares. O primeiro, tendendo à estabilidade e à regularidade, chamamos *nota*, o segundo “toda sorte de barulhos” (p. 27), chamamos *ruído*, “uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada” (p. 27). Tentando universalizar de algum modo a questão, Wisnik ainda afirma que “as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam” (idem). Voltemos, entretanto, à definição de Godt (2005). Para este, *todo* som indesejado, mesmo que afinado, mesmo que organizado de uma maneira específica que, em outro momento possa ser desejada, em determinado momento se torna ruído. Exemplo: a música favorita de alguém toca no bar, mas atrapalha a conversa desta com as outras pessoas e ela pensa “será que posso pedir pra baixar o volume” - ruído! Por outro lado, mesmo um som desejado e organizado, não é, segundo o autor, música, enquanto essa organização não tenha uma intenção e essa intenção seja especificamente musical. O autor desenvolve isso em uma série de pontos, que podemos resumir em: (1) essa intenção é de produzir uma entidade estética (“o criador (compositor, poeta, pintor, escultor) teve a intenção de que seu trabalho parecesse bonito para o espectador”, Godt, 2005); (2) ela é uma comunicação, de um emissor a um receptor, organizada em uma gramática, em uma linguagem reconhecível.

Através dessa definição, o autor elimina da participação na música uma grande quantidade de modos de existência do som, que, de outra maneira, poderiam ser consideradas musicais: o canto dos pássaros, os sons da cidade, 4’33’’ de Cage...²⁴ Os sons animais, diz o

24 Murray Schafer (2011), por outro lado, apesar de apresentar uma definição semelhante, mas menos restritiva (“Música é uma organização de sons [...]

autor, não são humanamente organizados, nem tem um objetivo estético. Os sons da cidade, mesmo quando desejados ou apreciados esteticamente, não são criados por um compositor com intenção de realizar uma comunicação musical ou constituir uma entidade estética. Nos experimentos de Cage, como 4'33" e *Variations IV*, o compositor está ausente, se retira de sua responsabilidade, deixando a composição ao acaso. Apesar de útil, há uma série de problemas com essa definição.

Em primeiro lugar, sendo prescritiva e excessivamente normativa, responde menos à questão “o que é música?” do que propõe uma música específica, que, apesar de se propor “nossa” música, exclui experimentos de um dos maiores compositores do século XX e um dos seus procedimentos compositivos mais marcantes: as operações do acaso. Em segundo lugar, exclui como não musical o objeto da *zoomusicologia* e a fruição estética dos ornitólogos. Em terceiro lugar, funda-se excessivamente (e quase que exclusivamente) sobre o processo compositivo - sobre o que chamaremos de nível poiético - e sobre a intenção do compositor. Por fim, e o que é mais sério, funda-se numa concepção problemática do signo musical, sem envolver-se de fato no debate.

A questão é em que sentido a música é uma linguagem e o que isso significa. Hans-Joachim Koellreutter, por exemplo, define música (ao menos em parte), como um sistema de signos sonoros, musicais “como meio de expressão” (apud Brito, 2015, p. 49). Uma definição mais completa, é apresentada por Brito (ibid, p. 51), com três aspectos: uma linguagem que se vale de signos sonoros, uma atitude e manifestação da consciência em inter-relação com a cultura e uma forma de comunicação e transformação da consciência individual e da cultura. Nesse sentido, concebe-a como “uma ferramenta para ampliação da consciência, a formação integral do ser humano e a transformação do mundo” (ibid, p. 39).

Jean-Jacques Nattiez (1990), trabalhando a partir Jean Molino, contorna, ao menos em parte, algumas destas questões ao definir música como “um fato social total, cuja definição varia de acordo com a era e a cultura”²⁵ (p. 42). O reconhecimento de um som enquanto música, diz o autor, começa pelo estabelecimento de uma diferença entre música e não-música e essa definição varia conforme os elementos que

com a intenção de ser ouvida” (p.23)), parece discordar quando se propõe a ouvir Vancouver em busca dos sons interessantes da cidade.

25 Tradução livre de: “a total social fact [fait social total], whose definition varies according to era and culture”

consideramos para determiná-la. Por essa razão, mesmo uma definição de “nossa” música não é estável. Compreender os termos em que ela varia, implica compreender a concepção de signo e da forma simbólica envolvida nessa definição.

Nattiez parte da concepção de signo de Peirce, para quem o signo é uma coisa que, em lugar de outra coisa, remete a ela através de uma série infinita de interpretantes. As formas simbólicas, por outro lado, são a realidade material, o vestígio, da ação ou da produção humana que portam sentido para um produtor e um receptor. Para explicar isso, Nattiez propõe que se criem frases a partir de uma regra de jogo *A está para B assim como X está para Y*, selecionado os elementos ao acaso, de modo que se acaba com algo como: “Pedra está para varal, assim como rua está para queijo”, “música está para azul, assim como Roma está para bolinhas de gude”, “rato está para vidro, assim como fim está para etc.”. Do ponto de vista do emissor, os enunciados, absurdos como são, não têm sentido, mas são criados a partir de uma regra. Do ponto de vista do receptor, entretanto, é possível *construir* um ou vários significados e atribuí-los à forma material, de modo que o “sentido de um texto ou mais exatamente a constelação de suas significações possíveis, não é, portanto, a transmissão por um emissor de uma mensagem que seria em seguida decodificada por um ‘receptor’, [...] e sim a atribuição *construtiva* de uma rede de interpretantes a uma forma” (Nattiez, 2014, p.14-15)²⁶. Ainda, é possível uma descrição formal da regra, i.e., uma análise da forma simbólica independentemente dela ter ou não sentido. Assim, diz o autor, a forma simbólica tem três níveis: (1) o nível, ou dimensão, poiético que diz respeito ao processo de produção da forma simbólica; (2) o nível, ou dimensão, estésico que diz respeito à atribuição de uma rede de significações por um “receptor”, num “processo ativo de percepção” (ibid, p. 15) e (3) um nível imanente ou neutro, que diz respeito à materialidade da forma simbólica, o vestígio material e sua organização. A forma material, então, não é o intermediário da comunicação entre um produtor e um receptor, mas o objeto de dois processos complexos - produção e percepção - que constroem os sentidos do vestígio.

26 Tradução livre de: “The meaning of a text — or, more precisely, the constellation of possible meanings — is not a producer’s transmission of some message that can subsequently be decoded by a “receiver.” [...] instead, is the constructive assignment of a web of interpretants to a particular form”

A distinção entre música e não-música, pode, portanto, ser considerada em três níveis, segundo um modelo analítico tripartite. Por um lado, no som - elemento mínimo do fato musical - de um ponto de vista puramente acústico, pode ser distinguido como *som* ou como *ruído*. Entretanto, mesmo no nível material, esta distinção é variável: quão complexo precisa ser um som para que se torne ruído? O timbre, mesmo de uma nota²⁷, já é uma complexidade da onda sonora, uma forma de interferência que faz com o que o som raramente seja uma onda “pura”. Ao mesmo tempo, da teorização dos clusters²⁸ de Henry Cowell (1996) ao ruído branco²⁹ há somente uma diferença de grau e não de natureza. Ou mesmo como aponta Schoenberg (2011), a distinção entre consonância e dissonância é uma distância e não uma qualidade³⁰. Por outro lado, quanto ao processo poético, o compositor

27 Nota, como disse, é um som de frequência constante.

28 Cluster é um tipo de simultaneidade formado a partir de intervalos de segunda tocadas em posição fechada.

29 Sinal aleatório de intensidade constante em diferentes frequências.

30 Necessário um breve desvio sobre algumas questões acústicas. Uma nota consiste de um som fundamental de altura constante e seus harmônicos, vibrações, também de altura constante, que o acompanham e complexificam o som fundamental. A mistura desse som fundamental com seus harmônicos parciais constitui a especificidade de uma nota e seu timbre. Segundo um modelo acústico ideal, dá-se o nome de *série harmônica* a sequência de um som fundamental de frequência definida e seus múltiplos naturais. Dado um som, por exemplo, o Lá padrão acima do Dó central que serve de base para a afinação padrão dos instrumentos no sistema temperado contemporânea. A fundamental é a frequência de 440hz e a série harmônica consiste desse som mais os múltiplos inteiros dele (880hz, 1320hz, 1760hz e por aí vai). A série harmônica funciona, idealmente, como modelo para os intervalos. Digo idealmente, porque os intervalos reais num instrumento temperado (como o piano ou o violão) não condizem com os harmônicos, mas são ligeiramente desafinados, chegando a estar até um quarto de tom distantes da série. Por outro lado, um intervalo é dito consonante ou dissonante, segundo Schoenberg, conforme ele refere-se a um harmônico parcial mais próximo ou mais distante da nota fundamental. Nesse sentido, a diferença entre consonância e dissonância é uma diferença de grau, de distância entre um som e outro, de onde a percepção de um som como consonância ou dissonância depende da capacidade de ouvir a relação entre um som e seus harmônicos mais distantes. Agora consideremos uma série harmônica idealmente infinita S , composta por uma fundamental a e seus parciais definidos p tal que $p_n = a \cdot n$, onde n pertence aos números naturais. Conforme n tende ao infinito os

seleciona os sons determinado os sons musicais que deseja e os ruídos que exclui - essa determinação, sempre variável, é o próprio processo compositivo, a própria escolha do compositor quanto aos materiais e à organização da música. Por fim, quanto ao processo estésico, o próprio ouvinte distingue os sons agradáveis e ruídos desagradáveis, a música e o barulho. A distinção entre música e não-música, então, diz-se, pelo menos nesses três sentidos (e nas combinações deles), conforme se considere cada um dos níveis em dado momento.

Independentemente disso, parece, retornamos ao mesmo ponto: música se diz de um modo existencial do som quando distingue-se outro modo existencial do som como *não-música* - o ruído. Dito de outro modo: música é som organizado em oposição ao ruído. Mas organizado já não diz respeito somente ao processo poiético, o som também é organizado pelo ouvinte no processo estésico como percepção criativa, como atribuição construtiva de sentido. Música se diz daquilo que é criado enquanto tal, mas também daquilo que é apreendido enquanto tal. Resta uma última questão: seria a definição de ruído, ou seja, não-música, necessária à definição de música? Música definir-se-ia primeiro em relação àquilo que exclui e, portanto, o ruído seria o objeto primeiro, mesmo que negativo, e analítico da música?

Precisamos, entretanto, formulá-la de outro modo. Há pouco, a questão era saber em que sentido a música se diz uma linguagem, mas ao definir música como som organizado é outra coisa que entra em questão, a saber: em que sentido a música se diz um estrato. E ainda: definir-se-ia um estrato negativamente pelo seu exterior? Anteriormente, dizia da estratificação que ela consistia em formar camadas. Uma primeira camada, que nem chegava a ser isso, menos ainda um estrato, era composta de matérias informes, multiplicidades singulares e não segmentarizadas, intensidades contínuas, fluxos - chamamos esta de

intervalo entre p_n e p_{n+1} definido como a razão entre p_n e p_{n+1} tende a 1, ou seja ao unísono, ou seja, a diferença entre eles torna-se progressivamente menor. Deste modo, a série harmônica tende a intervalos microtonais e frequências cada vez mais próximas de si. De fato, a partir do 13º harmônico, os intervalos já se tornam cromáticos e daí pra frente microtonais. Nesse sentido, a série harmônica tende, em primeiro lugar, aos acordes de segundas em posição fechada, os clusters, e, no limite, ao ruído rosa. Digo que aproxima-se do ruído branco, à medida em que a diferença entre o ruído rosa e o ruído branco diz respeito à diferença entre as intensidades das frequências que os compõe. No ruído rosa, conforme as frequências aumentam, as intensidades diminuem, enquanto no ruído branco as intensidades permanecem constantes.

corpo-sem-órgãos, ou plano de consistência. Sobre elas os estratos definiam formas e formavam as matérias em substâncias num processo de dupla articulação que dizia respeito ao conteúdo e à expressão em pressuposição recíproca. Um estrato servia a outro como subestrato e formava-se entre ambos uma superfície de estratificação, um plano de consistência mais compacto a partir do qual o segundo estrato se forma, recortando e formando. No nível das formações sociais, um estrato definia a sociedade como um agenciamento maquínico de corpos, ações, paixões e um agenciamento coletivo de enunciação, atos e enunciados - ou, para usar os termos estóicos, ações e paixões relativas às misturas de corpos e atos incorporais. Ou dito de outro modo: o visível e o enunciável. A questão de um estrato, diz Deleuze (2005), é determinar o que ocupa o lugar de corpo-sem-órgãos, de matéria informe, como se constitui um estrato e quais as linhas de fuga.

Na música, o que ocupa o lugar de matéria informe ou plano de consistência, aquilo que será recortado e formado, é o som. É que o som se diz em vários sentidos. Não precisamos ir mais longe do que o mais antigo tratado que nos resta sobre polifonia européia. Em *Musica Enchiriadis*, o autor, ao definir música, afirma: “o som é, de fato, o elemento primário da música. Entretanto, nem todos os tons [pthongi] se dizem sons [sonus], somente aqueles distribuídos em uma sucessão legítima são capazes de formar melodias.”³¹ (Anônimo, s/d). E aí *melo sunt apti*, assim como *aptus melo* em Boécio, diz tudo: trata-se de definir não qualquer som, mas o som musical. Mas o som se diz também em outro sentido, não formado, não definido. Wisnik (1989), cita o mito arecuná descrito por Lévi-Strauss que formula a origem da música num rito sacrificial:

Num certo ponto desse mito, o arco-íris é uma serpente d'água que é morta pelos pássaros, cortada em pedaços e sua pele multicolorida repartida entre os animais. Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, ele ganha o *som* de seu *grito particular* e a *cor* de seu pêlo ou da sua *plumagem*. [...] A serpente arco-íris é o *continuum* dos matizes, a escala dos intervalos mínimos e indiscerníveis, como é a ordem das alturas em música, antes de ser

31 Originalmente: “soni vero prima sunt fundamenta cantus. Pthongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti.”.

recortada pelas escalas produzidas pelas culturas, e como é próprio do arco-íris, do qual só uma convicção muito etnocêntrica pode afirmar que tem sete cores (p. 36)

O sacrifício da serpente recorta o continuum sonoro e faz do som um objeto musical. Pierre Schaeffer (1988) descreve a fundação da música, em seu *Tratado dos objetos musicais*, através de um mito inventado: é uma espécie de *Homo faber* que se transforma no primeiro músico experimental ao extrair sons de certos utensílios e convertê-los em instrumentos musicais pela repetição e variação dos sons selecionados. O continuum, diz Boulez (2007) não é o movimento de um ponto ao outro, é, antes, o que se manifesta na possibilidade de recortar o espaço, de segmentarizá-lo, ele é a distribuição do som num espaço liso. De qualquer modo, fazer música sempre é extrair, selecionar, enfim, estratificar o continuum sonoro, formando objetos musicais - e é nesse sentido que a música se diz um estrato: ela forma um meio de interioridade que define *som*. Mas se a seleção das matérias e a organização das formas define o estrato, ela o faz *positivamente*, isto é, ela tem por objeto primeiro a constituição de um meio de interioridade e, somente de maneira secundária, a constituição de um meio de exterioridade, o qual exclui. Evidentemente, como já vimos, interioridade e exterioridade existem em relação, atravessando-se, interpenetrando-se, extendendo-se e formando-se um no outro a cada vez, e na música não é diferente: o som, enquanto objeto musical, se define positivamente recortando o continuum e formando o ruído como meio de exterioridade ou resto do continuum; mas o ruído, em si, também define-se positivamente e não como ruído, mas como som, enquanto objeto sonoro que ocupa o continuum sem recortá-lo e a cada vez o ruído invade o som e o informa, enquanto o som sempre cresce sobre o ruído para formá-lo. Ou, como diz Nattiez (1990), a partir de Olivier Alain, a história da música é a história da integração dos materiais sonoros, da projeção da música sobre o continuum.

Já estamos longe da definição de Godt. Este, definia-a de prescritivamente e negativamente, em oposição ao ruído, enquanto Nattiez tinha uma descrição mais abrangente, entretanto ainda negativa. Mas, como vimos, o som não se define negativamente pelo ruído, isto é, não se define música e musical, primariamente, pela definição de não-musical, mas pela seleção dos materiais e organização das formas - e nisso não estamos restritos ao nível poético de Nattiez. A seleção dos materiais e a organização da forma constituem primeiramente um estado

estético, uma configuração do sensível que se espalha pelos três níveis. O estésico já diz respeito a uma poiésis: a apreensão da música enquanto música já é a produção de um estrato, a definição de um meio de interioridade que recorta o continuum dos sons ambientes e designa música. O poiético já diz respeito ao estésico, já que a produção implica a seleção do apreensível e do enunciável num determinado campo sonoro. E, ainda, poético e estético imbricam-se na constituição tanto do poiético quanto do estésico: ouvir é fazer música, compor é ouvir música. Independentemente do nível, uma dupla articulação é sempre produzida na seleção dos materiais, na composição das substâncias... e ela é dupla de dupla: (1) a seleção dos materiais sonoros e a codificação deles em sons *apti melo sunt*, (2) a seleção dos sons e a composição horizontal da forma musical, i.e., da música. E ainda, ao mesmo tempo: em toda formação é impossível distinguir, de fato, um e outro, visto que a seleção dos materiais sonoros implica tanto a composição, quanto a composição implica a seleção dos materiais sonoros.

A constituição dos estratos, entretanto, não é nem estável, nem imutável, tanto horizontalmente quanto verticalmente. Ela varia e define várias *músicas* e não uma música, de modo que cada gênero musical - datado e localizado - poderia ser definido por conteúdo e expressão que constituem a especificidade sonora de cada um - e em última instância cada música individuada. É essa articulação de conteúdo e expressão que distingue os gêneros especificando os timbres, os acordes, os clichês melódicos, as cadências, as características rítmicas, os processos compositivos e mesmo os modos e os locus de apreensão do mesmo. Não que as formas sejam fixas ou mesmo estáveis em um gênero, nem que cada forma ou traço seja exclusivo de cada gênero: elas mudam, variam, conectam um gênero ao outro, passam de um ao outro (do bebop à bossa, do jazz ao rock...). Mas não se passa de um estrato a outro sem alterar a articulação de conteúdo e expressão que os define, *id est*, a invenção em um gênero musical é uma alteração deste no nível do conteúdo e da expressão.

De qualquer modo, música, como dizíamos, é som organizado, mas agora em um sentido muito específico: é uma contagem e uma distribuição do som, que remete à dupla articulação de conteúdo e expressão e constitui a música como um estrato. E aqui encontramos a questão política da música, a relação entre música e política. Música e política não se relacionam porque aquela representaria ou afetaria esta, mas porque ambas dizem respeito à constituição de espaços, à formação dos estratos, às formas de numeração e de enunciação, ao visível e ao enunciável. Ou, como diz Rancière (2009a), se a arte e a política se

encontram é porque ambas dizem respeito a posições, lugares, modos de estar junto e separado. Se a música e a política possuem alguma relação, é enquanto tocam no mesmo problema. Poderíamos formulá-lo de diversas maneiras, mas é um problema, de algum modo, ontológico o que os move, o problema de uma ontologia política: o que é um humano, o que é um ser-falante? O que é música, o que é um som *melo sunt apti*? São questões que nos remetem ao problema da apreensão e da enunciação, da forma de conteúdo e da forma de expressão, da partilha do sensível. Pode-se comunicar um e outro, caso se queira, procurar mostrar como um reflete, afeta, constitui o outro, mas não me parece a questão.

Quando, por exemplo, Attali (1985) postula que as teorias musicais fundam teorias políticas, o que deveria estar em jogo é esta relação. A questão política da música reside no fato de a música envolver o som em um drama político. Mas é necessário levantar uma última questão, sendo ainda incapazes de resolvê-la: até que ponto a música e a política remetem a um mesmo agenciamento? Até que ponto são as mesmas formas de conteúdo e expressão?

3.2 AS LEIS DA MÚSICA, AS LEIS DA CIDADE

Retomemos. Partimos de uma afirmação estranha e absurda: não se alteram as leis da música, sem que se alterem as leis da cidade. Tese tentadora, mas problemática, porque remetia a toda uma psicologia e uma metafísica platônico-pitagórica, porque confundia certos elementos (que talvez entre os helênicos fizessem sentido), porque dizia respeito a uma teoria musical fundada em uma psicagogia (a teoria do *ethos* musical). Música e política aproximavam-se, mas através da ética e dos efeitos éticos e psicagógicos que uma teria sobre a outra. Propus-me a partir de outro lugar, levantando algumas questões. A política, ou melhor o político diz respeito ao visível e ao enunciável, às formas de apreensão e enunciação em determinado campo da experiência. Ela diz respeito às rupturas das composições de corpos e dos regimes de enunciação, a contagem e a distribuição das pessoas, das coisas e dos espaços, ao *νέμω* (*nemo*), ao *νόμος* (*nomos*) e ao *λογος* (*logos*). Quanto à música, por outro lado, procurei defini-la como som organizado. Mas *som* e *organizado* colocam uma série de questões, de modo que a questão ontológica, o que é música?, remete à questão de uma política da música: a da determinação das contagens e distribuições. Aí residia a relação entre música e política.

Daí, creio, podemos retornar à primeira questão: em que sentido se relacionam *mousikēs tropoi* e *politikōn nomōn* (que agora podemos traduzir de outra maneira)? Por que (e ainda, de fato, se) a variação introduzida em um abala o outro? Em Platão (*As Leis*, 799 a - 800 b) o perigo de misturar endechas com hinos e ditirambos com peãs residia no fato de que, através daí, a “massa popular”, *hoi polloi*, se atreveria a *supor*-se capaz de julgar adequadamente. Por mais absurdo que seja, podemos reformular essa ideia: é que as misturas dos gêneros musicais, a invenção de novas formas de conteúdo e expressão, implica uma reconfiguração do sensível, apesar de que, a princípio, somente no campo da música. Há sempre um risco, uma *possibilidade*, que nunca se pode determinar linearmente, de que algo passe de um campo ao outro. Neste sentido, apesar das críticas, o mérito da tese de Attali (1985) é ter mostrado como, de fato, as formas de conteúdo e expressão passaram, em determinados momentos, da música à economia política. A experimentação musical, a invenção, é sempre uma experimentação sobre o sensível e o enunciável, é a criação de novas composições de corpos, mesmo que sonoros, e novas formas de enunciação. As alterações na música são alterações no sensível sonoro, uma reconfiguração do espaço sonoro que diz respeito à política da música.

Tudo isso, entretanto, deve permanecer no campo das possibilidades, dos riscos. Uma teoria musical (e toda música tem, ainda que não formulada explicitamente, uma teoria musical³²) é uma teoria política da música, mesmo uma definição de música, como procurei mostrar, remete a uma questão política da música, mas são registros diferentes, conforme se considere a formação social ou a música. Há, entretanto, inevitáveis pontos de encontro onde tanto a música dramatiza as formações sociais, quanto as formações sociais atualizam a teoria musical. O mais evidente desses pontos é a performance musical: é que ela nunca é só a execução inocente do som, ela é, antes e ao mesmo tempo, a realização da música como um drama político do som, a atualização da seleção e da composição dos corpos sonoros e a atualização da música numa formação, numa distribuição dos corpos, das funções e dos lugares. Na performance musical, as formas de conteúdo e expressão se misturam de maneira mais evidente, se afetam e passam de um ao estrato ao outro. Wisnik (1989) argumenta-o em relação à música tonal “clássica”:

32 Como apontam Bastos e Piedade (1999), “Teorias musicais não são programas mentais conscientes: são implícitos e inconscientes.”

A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da platéia pagante e margeante. A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmos socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, *a admissão do conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*. (p.42-3)

No trecho de Wisnik, vê-se bem como a performance musical articula música e política. Os termos descrevem ao mesmo tempo um (o concerto) e dois estratos (música e política), que participam todos do mesmo agenciamento concreto. A política da música se atualiza constituindo um comum e uma forma de tomar parte nele. O que não significa, de modo algum, que a política da música chegue a mudar, ou seja, reconfigurar, a formação social na qual se atualiza. Por outro lado, ela realiza *como que* um experimento social da política da música, ela faz, temporariamente, os termos passar de campo ao outro ela inventa uma partilha do sensível a partir da música. A performance musical complica os modos existenciais humanos na política da música.

3.3 A POLÍTICA DA MÚSICA

Antes de passarmos às análises, quero considerar uma última questão: política da música diz respeito à ruptura, mas ruptura com o quê? À primeira vista essa pergunta pode parecer impossível de responder: ela depende, obviamente, do contexto em que uma ruptura se dá. Uma ruptura é uma ruptura com algo estabelecido e o estabelecido é

sempre local e temporal. Mas há ainda um problema maior em responder essa questão. Em música, o que parece uma ruptura muitas vezes é somente a conclusão lógica do que está estabelecido. Schoenberg - muitas vezes acusado, contra seu próprio projeto de ser revolucionário - via na sua música a conclusão lógica da música de Bach, Mozart e Beethoven e não uma ruptura com elas. Acontece algo engraçado, entretanto, no caso da música, assim como da política, que torna possível designarmos, mais ou menos, os termos gerais de uma ruptura: é que a música é um problema harmônico.

Os problemas da música são problemas harmônicos e uma ciência da música, uma pesquisa sobre música, é um problema de harmonia - os helênicos sabiam. Harmonia quer dizer, primeiramente, relação entre heterogêneos, forma de relação entre heterogêneos, i.e, como um *plethos* se reúne novamente numa unidade. Mas num sentido mais amplo, harmonia diz respeito a como estão dispostos esses heterogêneos. No caso da música, isso se dá em dois sentidos. Num primeiro sentido, vertical, harmonia refere-se à relação entre diversos sons heterogêneos coemergentes, ou seja, diz respeito à relação entre os sons que soam ao mesmo tempo. Num segundo sentido, horizontal, harmonia refere-se à relação entre diversos sons ou simultaneidades de sons seguindo-se uns aos outros no tempo³³.

Acontece, entretanto, das formas dessas relações serem consideravelmente estáveis. Dmitri Tymoczko (2010) propõe uma definição de tonalidade expandida da prática comum através de um modelo geométrico que liga, continuamente, a música medieval ao jazz e ao rock (e poderíamos dizer, sem qualquer dedução ou salto, à música de, por exemplo, Tom Jobim ou Ludmila), passando pela música renascentista, barroca, clássica e romântica. Esse modelo pauta-se em cinco aspectos que sobredeterminam relações constantes, tanto verticais, quanto horizontais, entre os sons. Estes aspectos seriam: movimento melódico conjunto, consonância acústica, consistência harmônica, macro-harmonia limitada e centralidade. Movimento melódico conjunto diz respeito à tendência de mover-se entre pequenos intervalos entre as notas (graus conjuntos, variáveis segundo cada escala). Consonância acústica diz respeito à prevalência de intervalos que remetem aos primeiros parciais da série harmônica (intervalos consonantes). Consistência harmônica refere-se ao uso de simultaneidades sonoras estruturalmente semelhantes dentro de uma mesma passagem musical. Macro-harmonia limitada significa que as notas usadas em uma

33 Ver especialmente Menezes (2002).

passagem musical tendem a restringir-se a um pequeno número, geralmente entre cinco e oito classes de notas. Centricidade, por fim, descreve o fato de ouvir-se uma nota como central, conclusiva e mais estável em uma passagem musical. A interação entre esses cinco aspectos sobredetermina certos materiais e técnicas como prevalentes ao longo dos séculos e nas músicas que geralmente ouvimos. A partir deles, Tymoczko é capaz de construir espaços geométricos que definem relações entre sons e entre simultaneidades de sons, tanto verticalmente, como horizontalmente e mostrar uma continuidade nesses elementos que definem a música geralmente aceita e geralmente agradável ao ouvido ocidental.

As origens desses aspectos, entretanto, são nebulosas e dependem, na maioria dos casos, tanto de questões psicoacústicas, quanto históricas. Algumas são fáceis de imaginar. O movimento por grau conjunto, por exemplo, provavelmente refere-se ao caráter ftegmático da música antiga. A voz, em geral, não move-se por saltos, mas por pequenos movimentos. A consonância acústica diz respeito à série harmônica e a prevalência dos parciais mais próximos na escuta de um som. A consistência harmônica reduz a quantidade de formas-acorde que um músico precisa saber, de modo que é possível compor uma música utilizando somente uma forma acorde (por exemplo o acorde maior com sétima menor no blues, ou o power acorde no rock). Do mesmo modo, a macro-harmonia limitada reduz as notas disponíveis. Certos aspectos da construção dos instrumentos certamente interferem também (a guitarra, por exemplo, é construída geralmente sobre uma pentatônica de Mi menor). Imagine, por exemplo, tocar um hexacorde em segundas menores no violão, cantando uma melodia na escala microtonal de 43 tons de Harry Partch. São razões imaginadas, de qualquer modo, mas o interessante é notar que há, de fato, uma constância sobre a música em que certos aspectos sobredeterminam a música. Por outro lado, há as explicações teóricas que colocam uma série de outros problemas. Ao mesmo tempo em que certos materiais e técnicas são prevalentes, as teorias da música, em especial da harmonia, esforçam-se por lhes dar uma consistência teórica fundada em algum princípio acústico ou aural. A série harmônica é geralmente este princípio, fundando, ao mesmo tempo, o acorde maior, o ciclo de quintas e a escala diatônica. É toda uma geometria da música que organiza o espaço sonoro segundo um princípio, que determina lugares e funções do som, simultaneidades e sucessões numa lógica causal. E não é só a música tonal (ou da prática comum estendida) que o faz: o

dodecafonismo (mesmo em Schoenberg) é uma tentativa de reorganizar o espaço sonoro segundo a série como princípio.

Acreditemos ou não em Tymoczko quanto às características da música ao longo dos anos, o importante de sua descrição é mostrar como um conjunto de aspectos sobredetermina os elementos da música e pré-configuram o espaço sonoro em relação com um espaço geométrico. A harmonia assim concebida é, para usar o termo de Rancière (1996), toda uma arqui-política: a realização de integral de um princípio de comunidade. As simultaneidades e as sucessões de simultaneidades são organizadas e explicadas por um princípio que as organiza - com ares de espontaneidade - e que as explica - como realização de um princípio natural: a série harmônica (por exemplo) como *physis* que se realiza integralmente na música como *nomos* do espaço sonoro. A outra coisa importante da sua descrição é que ela deixa em aberto uma outra música, uma música do fora, que, como diz Craig Wright, ousa desafiar a natureza³⁴.

Essa outra música já não diz respeito à geometria, mas à aritmética: ela não é a realização de um princípio, mas consiste de séries de operações locais, situacionais e problemáticas. Ela aparece em, mas não se identifica com, certas rupturas musicais. Essas rupturas, como atualizações, casos concretos onde essa outra harmonia aparece, são, de fato, circunstanciais - localizadas no tempo e no espaço - e atualizam-na em relação a estas circunstâncias. Elas não são, em si, outra lógica, mas a atualizam. Muito do que se fez na música de vanguarda do século XX foi pesquisá-la. Vincent Persichetti (2012) define a harmonia do século XX do seguinte modo:

Qualquer nota pode suceder qualquer outra nota, qualquer nota pode soar simultaneamente a qualquer outra nota ou notas, e qualquer grupo de notas pode ser seguido de quaisquer outros grupos de notas, do mesmo modo que qualquer grau de

34 Craig Wright é um professor do departamento de música da Yale University. Refiro-me aqui a uma frase que Wright usa para descrever o fracasso da música atonal e a emergência do minimalismo como resposta no curso *Introduction to Classical Music* que pode ser visto na plataforma Coursera. Disponível em: <https://www.coursera.org/learn/introclassicalmusic>. O argumento central é que a música atonal afastou-se da série harmônica e, por isso, da natureza que sustenta a música e essa seria a razão pela qual ela, supostamente, teve uma vida curta e não chegou a cativar grandes audiências.

tensão ou nuance pode ocorrer em qualquer meio instrumental sob qualquer tipo de acento ou de duração. (2012, p.7)

Ernest Krenek (1940) fala de uma flexibilização do ritmo, que abandona o pulso. Paulo Celso Moura (2011) fala de uma música informal, Koellreutter de uma música arracional (em Brito, 2015). O que a marca como revolucionária não são os princípios que a organizam, mas o fato de que esses princípios estão ausentes ou são explicitamente contingentes, temporários e locais. As simultaneidades já não são organizadas para satisfazer certos aspectos, mas são acontecimentos locais que nada devem a um princípio e sucedem-se pelo fato de sucederem-se. No caso concreto da música do século XX dita pós-tonal, os compositores abandonam a necessidade do movimento conjunto, a consonância acústica, a consistência harmônica, a macro-harmonia limitada e a centricidade que caracterizavam a prática tonal, em favor de saltos melódicos, acordes dissonantes, progressões infundadas e inconsistentes, cromatismo total e acentricidade. A escala como medida entre as notas se desfaz. A saturação cromática abre o espaço sonoro para o *sonido 13* microtonal de Julián Carrillo, para os objetos sonoros de Pierre Schaeffer, para o silêncio povoado de sons de John Cage. A própria noção de *nota* perde sua centralidade³⁵.

Como disse, entretanto, a música do século XX é um *caso* de atualização dessa outra lógica. Essas aberturas fecham-se rapidamente, o atonalismo explosivo de 1913 se codifica no dodecafonismo, por exemplo. O importante é que, em determinado momento, outra lógica se atualiza em uma música que não se pode fundar sobre um princípio de natureza, uma música da qual não se pode constituir uma teoria harmônica propriamente geométrica³⁶. Não se pode falar em campo harmônico, somente *vetores* harmônicos locais, questões de funções e refuncionalizações locais de certos agregados sonoros (Corrêa, 2006). Uma música, em todo caso, que diz respeito a outras harmonias.

35 O que hoje em dia costuma-se chamar “paradigma da nota”, isso é, a centralidade das alturas sobre os outros aspectos do som e das alturas definidas sobre os outros tipos de som.

36 O que não quer dizer que não se tenha tentado. Flô Menezes, por exemplo, tenta organizar uma teoria harmônica dodecafônica a partir de Pousseur; Edmond Costère tenta organizar uma teoria harmônica acústica universal; o próprio dodecafonismo de Schoenberg é uma tentativa de recriar certos aspectos de uma geometria da música na música pós-tonal.

É isso que constitui uma ruptura em música: não os materiais concretos do que é feita uma música nova. Política da música - enquanto ruptura - é a atualização musical de outro princípio de harmonia, *id est*, outro princípio de composição do som, outro princípio do estar junto. Mas não outro princípio qualquer: não é a substituição de certos aspectos que sobredeterminam a pré-configuração do espaço sonoro por outros aspectos do mesmo tipo. Se, como diz Rancière (1996; 2015), a política acontece quando uma propriedade vazia atualiza a igualdade de todos os seres falantes na constituição de um espaço conflitivo e de uma outra forma de contagem que rompe e suspende os efeitos da ordem policial; a política da música acontece quando um princípio semelhante suspende a passagem de uma natureza à composição do espaço sonoro e o abre em direção a um plano de consistência. A política da música acontece quando se suspendem os aspectos que fazem passar de certas qualidades a uma organização do som linearmente, ou seja, quando neutraliza-se a distinção abstrata entre som e ruído e suspendem-se seus efeitos concretos. Quando qualquer som só pode ser ouvido como musical segundo um princípio que faça ouvir qualquer som como musical, isso é, quando se rompe a fronteira entre música e não música. Esse princípio pode atualizar-se em qualquer coisa que lhe dê um nome, em qualquer propriedade vazia que constitua um espaço liso: atonalismo, experimentação, acaso ou improvisação.

4 DEREK BAILEY E A LINGUAGEM DO FORA: IMPROVISAÇÃO NÃO-IDIOMÁTICA

A política da música, como disse, acontece quando rompe-se a lógica que faz passar de uma natureza à composição do espaço sonoro, em favor de uma outra lógica, uma lógica que faz com que um som só possa ser contado como som musical, na medida em que qualquer som possa ser contado como som musical. Isto é, quando se rompe a possibilidade de determinar um som como não-musical: lógica do suplemento. Ou ainda, como coloca Platão, quando “cabeças da ilegalidade anti-musical [...] misturavam endechas com hinos e peãs com ditirambos [...] e se punham a misturar indiscriminadamente todos os tipos de música, e desta maneira, por meio de sua insensatez, sem o perceber pronunciaram um falso testemunho contra a música, como uma coisa sem qualquer padrão de retidão” (2010, 700 d-e). Dizia ainda que os “padrões de retidão” da música definiam-se por formas de conteúdo e expressão que recortavam e organizavam o continuum sonoro constituindo alguns sons como *apti melo sunt* e outros como ruídos - o que, por sua vez, formava um gênero musical. A perigosa interface entre música e política residia justamente aí: quando um princípio rompia os gêneros musicais abalando as formas de conteúdo e expressão que faziam da música uma coisa justa - como diz Platão.

Derek Bailey é uma dessas “cabeças da ilegalidade anti-musical” que, através de uma rigorosa pesquisa instrumental, desenvolveu uma música “sem qualquer padrão de retidão”, a que chamou “improvisação não-idiomática” (Bailey, 1993). O desenvolvimento dessa música envolveu uma abordagem peculiar da guitarra (seu instrumento de preferência) e da improvisação. Proponho, portanto, pensar o desenvolvimento da improvisação a partir de Bailey, sua pesquisa musical, sua abordagem singular da guitarra e seu *quasi*-conceito de *improvisação não-idiomática*. Para tanto, apresentarei, primeiramente, o conceito como Bailey o define, assim como as principais críticas a este. Em seguida, abordarei a música de Bailey, procurando, com isso, explicitar uma definição de improvisação não-idiomática como uma lógica política do espaço sonoro.

Bailey introduziu o conceito de improvisação não-idiomática em 1980, no seu clássico *Improvisation: it's nature and practice in music*, para distinguir duas, chamaremos por enquanto, “formas” gerais de improvisação. A definição é dada como segue:

Eu usei os termos ‘idiomática’ e ‘não-idiomática’ para descrever as duas principais formas de improvisação. Improvisação idiomática, a muito mais utilizada, está principalmente preocupada com a expressão de um idioma - como jazz, flamenco ou barroco - e recebe sua identidade e sua motivação daquele idioma. [...] Improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é geralmente encontrada na chamada improvisação “livre” e, enquanto pode ser altamente estilizada, não está geralmente vinculada à representação de uma identidade idiomática. (Bailey, *Improvisation*, xi)³⁷

Logo de cara podemos ver que, como diz Michael Bullock (2010), este é um conceito potencialmente espinhoso. Em primeiro lugar, ele não é exatamente um conceito bem definido: ele reside sobre a definição de *idioma*, definição esta que não está dada no texto de Bailey. Em segundo lugar, a diferença entre ambos, idiomático e não-idiomático, parece ser de *negação*: a improvisação idiomática define-se positivamente pela representação do idioma, enquanto a não-idiomática define-se ou pela negação (não representa um idioma) ou de uma maneira muito vaga (“outras preocupações”). Por fim, como aponta Bailey (1996), o conceito deriva do estudo da linguagem - e não propriamente da música. Em música, como apontam Vasquez, Tahiroglu e Kindal (2017), idiomático refere-se geralmente à adequação da escrita musical ao instrumento ou, de uma maneira um tanto contraditória, refere-se à música que explora os recursos técnicos e sonoros do instrumento. Richard Barret usa o termo Radicalmente Idiomática, num sentido semelhante a esse, para descrever sua música. Discutindo a semelhança entre a sua música e a música de Bailey, Barret diz:

Eu devo destacar que Derek Bailey usa o termo “idiomática” em um sentido diferente daquele que

37 I have used the terms ‘idiomatic’ and ‘non-idiomatic’ to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom - such as jazz, flamenco or barroque - and takes its identity and motivation from that idiom. [...] Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity. (Bailey, *Improvisation*, xi)

eu estou usando. Ele está falando sobre estilos de tocar: jazz, flamenco, rock & roll e por aí vai (para pegar alguns exemplos relacionados à guitarra) e então, para ele, “não-idiomática” denota uma música que não se situa dentro de um estilo preexistente como esses, mas que (idealmente) gera seu próprio “estilo” enquanto vem a ser. Por outro lado, eu estou usando “idiomático” para significar algo que, nos termos de uma composição notada para instrumentos, é escrita de um modo ergonômico, de modo que “ajuste-se sob os dedos”, uma questão particularmente importante no que diz respeito à guitarra, é claro.³⁸ (Brooks, 2014)

Curiosamente - ou pensando melhor, nem um pouco curiosamente, como veremos - Aaron Brooks (2014) usa o termo radicalmente idiomático para designar também a música de Bailey. De todo modo, ‘idiomático’, em Bailey, não descreve a adequação ao instrumento, mas às formas de tocar relacionadas aos gêneros musicais: há, nesse sentido, um idioma de cada gênero musical. Mesmo assim, o conceito não é sem críticas.

Simon T. Chase (2006) entende que “não-idiomático” é utilizado por Bailey para descrever sua própria abordagem musical, descrição que o autor acredita ser idealista. Por outro lado, Chase fala de uma “inspiração” e uma “atitude” não-idiomáticas que seriam próprias da chamada improvisação livre, ou, como prefere, música experimental improvisada (IEM). A posição de Chase é curiosa e pouco definitiva: nem rejeita o conceito inteiramente, nem o considera possível de fato. José M. A. de Menezes (2010), por outro lado, é bem mais incisivo em sua crítica, que pode ser resumida em: 1) nenhum músico cria *ex-nihilo*, a criação musical está sempre em relação ao que veio antes dela; 2) os

38 Tradução livre de: I should point out that Derek Bailey is using “idiomatic” in a somewhat different sense from the one I’m using. He is talking about styles of playing: jazz, flamenco, rock & roll and so on (to take a few guitar-related examples) and so for him “non-idiomatic” denotes a music which doesn’t situate itself within preexistent styles of that kind but which (ideally) generates its own “style” as it comes into being. On the other hand, I’m using “idiomatic” to mean something which, in terms of notated composition for instruments, is written in an ergonomic way, so as to “fall under the fingers”, a particularly important issue when it comes to composition for guitar of course.

músicos “possuem uma base de dados finita de gestos, atitudes, reações e conhecimentos condicionados pelas suas limitações técnicas/perceptuais/cognitivas/interpessoais que, em última instância, determina os seus idiomas”³⁹ (p. 15); 3) A aparente ausência de regras que caracterizaria uma improvisação não-idiomática é, em si, uma regra que define um idioma; 4) Por fim, ao longo dos anos, o que Menezes prefere chamar de improvisação livre desenvolveu uma série de clichês, técnicas e gestos compartilhados entre os músicos - o que também caracterizaria um idioma. A questão de Menezes é apontar que toda música deve ser, de algum modo, restrita e sistematizada, o que definiria um idioma. Ora, dizíamos, há pouco, que um gênero musical definia-se pela forma como recorta o continuum sonoro, selecionando materiais e configurando-os em materiais musicais, ao mesmo tempo, definindo um *resto* como ruído. Menezes argumenta que não é possível fazer música com a totalidade do continuum sonoro e, portanto, fora dos gêneros musicais e, conseqüentemente, de um idioma. O que implica, certamente, que todas as formas de recortar o continuum são, neste sentido, equivalentes. Mas será? Voltaremos a isso...

Menezes (2010) acredita, então, que não-idiomático descreveria mais o desejo do músico de não comprometer-se com estética alguma, do que uma música que fosse propriamente não-idiomática. Bullock (2010), propondo seu termo *self-idiomatic music*, afirma, sobre o termo de Bailey, que “poder-se-ia argumentar que nenhuma música existe sem um idioma” e que “a intenção de Bailey com este termo era política, ou, de algum modo, social, no sentido de que ele estava declarando independência dos gêneros musicais contemporâneos que utilizavam improvisação” (p.141)⁴⁰, o que, em certo sentido, é corroborado pelo próprio Bailey. Falando sobre suas primeiras experiências com improvisação, o músico afirma o seguinte:

Eu descobri, no que diz respeito ao instrumento - naturalmente - que qualquer que fosse o equipamento tradicional que eu tivesse no

-
- 39 Tradução livre de: Every improviser possesses a finite database of gestures, attitudes, reactions and knowledge conditioned by their technical/perceptual/cognitive/ interpersonal limitations that, ultimately, determines their idiom.
- 40 Tradução livre de: “It could be argued that no music completely lacks idiom. [...] Bailey’s intention with his term was political, or at any rate social, in that he was declaring independence from contemporary music genres that used improvisation”

instrumento era inútil nessas situações. Não servia para nada tocar como Charlie Christian enquanto alguém estava tocando um gongo e outra pessoa estava serrando a cabeça do baixo. [...] acabaria com a situação - havia incongruências musicais óbvias sobre isso. Então sobre mudar o jeito como eu tocava para me adequar a essa situação musical, foi assim que começou. (Bailey, 2000).⁴¹

A linguagem tradicional que Bailey usava na guitarra - a influência do jazz e especialmente de Christian - não era adequada à situação dessa improvisação que se desenvolvia. O guitarrista então propõe-se a desenvolver outra linguagem para dar conta dessa situação específica, uma linguagem que poderia ser combinada com diversas formas de som e ruído. Em outra entrevista, Bailey afirma:

Porque se você toca guitarra, ou qualquer outro instrumento, do jeito que você aprendeu a tocar, provavelmente vai estar próximo a algum estilo de música. Se, por exemplo, você está aprendendo a tocar guitarra, você vai aprender a tocar como um músico de flamenco, ou um músico de jazz, ou você vai aprender a tocar fingerstyle. [...] E tudo isso são estilos particulares de usar a guitarra. Eles pegam essa coisa maldita, essa caixa com arames nela, e eles usam de um jeito particular que cabe aos seus propósitos. Ora, era isso que eu queria fazer. Eu queria pegar essa caixa com arames e usar em uma situação de improvisação livre. E não servia pra nada [...] tocar como um músico de rock, por exemplo. [...] não era apropriado usar alguma linguagem herdada, se quiser, uma técnica. Servia para alguma coisa, mas não parecia servir muito. Então teve isso tudo, eu

41 Tradução livre de: “Now I found as regards the instrument – naturally – that whatever traditional equipment I had on the instrument was no use in these situations. It was no good coming on like Charlie Christian while somebody was playing a gong and somebody else was sawing off the end of the bass. [...] it’d bring the house down – there were obvious musical incongruities about this. So as regards to changing the way I played to suit the musical situation, that was how it started.”

estava tentando usar o instrumento de um modo que me pareceu mais apropriado. (Bailey, 1975)⁴²

Bailey, como quer Menezes, parece de fato *desejar* tocar fora dos idiomas musicais. Mas, mais que isso: parece acreditar que os idiomas musicais não servem a essa situação particular, essa ilegalidade musical que é a improvisação. Ainda: Bailey procura desenvolver uma linguagem que seja apropriada a essa situação. Poderíamos supor, como Chase, que Bailey refere-se a linguagem que desenvolveu ao utilizar o termo *não-idiomático*? Acredito que sim. Caberia então investigar a pesquisa de Bailey, a forma como desenvolveu sua técnica e a sua linguagem para investigar esse polêmico conceito. Caberia explicitar melhor o problema que encontrou e a forma que se propôs a resolvê-lo. Para tanto, naveguemos um pouco pela vida do músico e seu encontro com a improvisação.

4.1 DEREK BAILEY ANTES DE 1963

Não nos interessa, entretanto, vagar demais pelos meandros da biografia do músico: temos pressa em voltar à discussão. Eis então alguns *quick facts* sobre a sua vida antes do seu encontro com a improvisação⁴³.

42 Tradução livre de: Because if you play the guitar, or any other instrument, the way you learn to play it is probably going to be closely associated with some style of music. If, for instance, you're learning the guitar, you're going to be learning to play as a flamenco player, or as a jazz player, or you're going to learn to play finger style. [...] And they're all particular styles which employ the guitar. They take this bloody thing, this box with strings on it, and they use it in a particular way which suits their purposes. Well, that's all I wanted to do. I wanted to take that box with strings and use it in a freely improvised situation. And it wasn't any good, as far as I could see, playing it like a rock player [...] it wasn't appropriate to use any of the inherited language, if you like, or technique. It was of some use, but it didn't seem to be of much use. So there was all that. I was trying to use the instrument as I thought in a more appropriate way.

43 Estes fatos foram extraídos de *Derek Bailey and the story of free improvisation*, biografia do músico escrita por Ben Watson. Enquanto é interessante observar as minúcias da vida do autor e as possíveis relações entre elas e a música que ele veio a desenvolver, meu foco está em analisar a linguagem que criou. Ao leitor insatisfeito com o pouco tempo que dedico à história de Bailey, sugiro a leitura da já citada biografia.

Derek Bailey nasceu em Sheffield, Yorkshire, Inglaterra, 29 de janeiro de 1930, em uma família de classe trabalhadora. Aprendeu a tocar guitarra com seu tio e tocou outros instrumentos na banda da escola, onde também teve algumas aulas de música que lhe pareceram pouco interessantes. Ao sair da escola, trabalhou cavando buracos para a instalação de postes de telefone e entregando leite, antes de ser chamado para o serviço militar na Marinha em 1949. Um pouco depois de ser dispensado, Bailey consegue uma série de empregos tocando em pubs. Entre 1950 e 1963 Bailey arranja um número crescente de *gigs* desse tipo, tocando em uma variedade de lugares na Inglaterra e na França e, em certo sentido, subindo na carreira de *working musician* - músico trabalhador⁴⁴. Em 1963 conhece Gavin Bryars e Tony Oxley, com quem cria o *Joseph Holbrooke Trio* - um dos pioneiros da improvisação livre. É importante destacar que Bailey, de modo algum, era uma estrela em ascensão. Sua carreira musical era muito mais isso: uma carreira, um trabalho. De '50 a '63, Bailey busca se consolidar nessa carreira, garantindo oportunidades de emprego em bandas e estúdios, ao mesmo tempo em que tornando-se crescentemente insatisfeito com a música que toca.

Um fato consideravelmente importante desse período é uma mudança geral de atitude em relação ao músico e à performance ao vivo. Estando, como estamos, cinquenta anos depois, é difícil imaginar, mas a ideia de que o músico trabalhador - em bares, *dance halls*, restaurantes ou o que quer que seja - deva tocar principalmente (talvez até somente) as músicas que estão entre as mais tocadas no rádio - os sucessos da semana, as “paradas de sucesso”, ou como quer que se queira chamar - ou clássicos consagrados e, ainda mais, tocá-la de um modo que sua performance seja julgada segundo a fidelidade à gravação, é datada. Bailey resume da seguinte forma:

Onde antes havia muita liberdade, se não no que tocar, pelo menos em como tocar, agora a música

44 Uso o termo músico trabalhador para verter *working musician*, termo utilizado por Watson (2013) e por Bailey (em diversas ocasiões) para referir-se ao músico que ganha a vida trabalhando como músico. Poder-se-ia argumentar que todo músico profissional é um músico trabalhador, mas acredito que ambos usam o termo para designar um tipo específico de trabalho de músico, a saber, trabalhar em bares, restaurantes, cafés e outros lugares em que o músico é *empregado*, mesmo que de maneira bastante informal. De um modo geral, o termo parece descrever a diferença entre um músico classe trabalhadora e, por exemplo, um rockstar.

popular parece ser incompreensível a menos que alguém tenha previamente vendido 50 milhões de cópias delas. Atualmente, é claro, tudo é muito mais eficiente. Eles jogaram fora os músicos de uma vez e simplesmente tocam os discos. (em Ben Watson, 2013, p.50).

O problema apontado por Bailey, não é o da reprodutibilidade técnica e da “aura”, mas diz respeito ao problema do músico trabalhador. A questão não é a de uma música mais ou menos autêntica, mas o que se pode fazer *tocando* e o que é exigido que o músico faça. A dimensão temporal da música, o acaso e a ocasião - i.e. aquilo que aquele grupo específico de músicos tocando aquela música traz para a música - sai de foco, dando lugar à questão da identidade entre a performance e a gravação. Diz Bailey:

Toda a cara da música popular mudou. Outro aspecto disso foi que, depois de ‘62 e ‘63, não se via alguém tocando guitarra sem cantar: a percepção pública do guitarrista era de alguém que ficava lá tocando, então toda a situação desse trabalho mudou e, em particular, para o meu instrumento. Algumas sutilezas do trabalho desapareceram, tudo ficou meio padronizado. Quando chegamos, por exemplo, em ‘64 ou ‘65, não havia qualquer diferença entre [tocar] em restaurantes, clubes ou dance halls porque você só tocava músicas dos Beatles o tempo todo, exceto que às vezes você tocava mais alto⁴⁵ e às vezes você tocava por mais tempo. Ser um músico trabalhador se tornou um negócio muito mais tosco, não se esperava de você que fizesse qualquer coisa, esperava-se que você replicasse o que era bastante popular. De qualquer modo, eu fui [trabalhar] nos estúdios e descobri que os estúdios eram muito mais padronizados do que os

45 Optei por não verter “louder”, que refere-se ao volume da música - a intensidade da onda sonora - por “mais forte”, que seria o termo correto do ponto de vista da terminologia musical, mas por “mais alto”, que, em música designaria a altura (i.e. a frequência) de um som, preferindo o uso da linguagem leiga, onde alto designa o que, em música, chama-se forte. Acredito que essa opção favorece a compreensão do texto, sem prejudicar sua precisão.

níveis mais baixos, então eu tinha muito pouco interesse neles e eu saí tão logo quanto possível. Por aí, o Joseph Holbrooke começou. (Bailey, 1988)⁴⁶

Há algumas coisas importantes sobre essa última fala. Em primeiro lugar, mais ou menos em 1963, Bailey chegou ao que considerava o topo da carreira de músico trabalhador - músico de estúdio. Entretanto, como diz, o trabalho no estúdio era ainda mais padronizado - era, quase que por definição, produzir a padronização. Em segundo lugar, a essa altura, Bailey já havia tido algumas experiências com o que viria a se tornar a Improvisação Livre. O primeiro, que Bailey caracterizou como um “episódio exploratório” (Watson, 2013, p. 44), aconteceu em 1953 entre ele e outros dois guitarristas, tocando em casa, sem repertório ou ideia pré-determinada. O segundo se deu um pouco mais tarde com um trio (incluindo-o um quarteto). Sobre essas experiências, Bailey diz: “até ali, eu sempre achei que improvisar sem referência a uma harmonia mutuamente reconhecida era um sinal certo de incompetência. Mas, ao que tudo indicava, eles faziam isso deliberadamente” (Watson, 2013, p. 46)⁴⁷. Relembrando esses episódios, o músico destaca: ninguém inventou essa prática, ela foi criando-se. Em terceiro lugar, como às vezes ocorre, a crescente insatisfação de Bailey com a música com que trabalhava e a sua “chegada” ao topo da carreira de músico trabalhador coincidem com um

46 Tradução livre de: The whole face of popular music changed. Another aspect of this is that after '62 or '63 it was unknown for somebody to play guitar and not sing: the public perception of a guitar player was of somebody who stood there singing, so the whole work situation changed and particularly for my instrument. There were subtleties in the work which disappeared, it all became standardised. When you get to, say, '64 or '65, there weren't any differences between restaurants, nightclubs and dancehalls because you just played Beatles tunes all the time, except sometimes you played them louder and sometimes you played them longer. Being a working musician became a much cruder business, you weren't expected to do anything, you were expected to replicate what was very popular. Anyway I went into the studios, and I found that the studios were very much more standardised than the lower levels, so I had very little interest in them and I got out as soon as possible. By that time Josef Holbrooke had started.

47 Tradução de: I'd always assumed that improvising without reference to mutually recognised harmony was a sure sign of incompetence. But they gave every indication of doing this deliberately.

acontecimento bastante disruptivo: a criação do Joseph Holbrooke Trio. Foi nesse grupo que Bailey começou a desenvolver sua linguagem de improvisação e onde encontrou os problemas que o levaram a criação de sua abordagem mui peculiar da guitarra.

4.2 CAGE E EVANS; MESSIAEN E DOLPHY

Em 1963, uma feliz série de acontecimentos desafortunados levou Bailey a formar um trio de jazz com o baterista Tony Oxley e o pianista Gerry Rollinson. Mais tarde o baixista Gavin Bryars juntar-se-ia a eles e Rollinson deixaria o grupo: o trio resultante chamou-se Joseph Holbrooke Trio - curiosamente, o grupo nunca tocou qualquer música de Joseph Holbrooke. O trio era um encontro bastante singular, um tipo de agenciamento coletivo de elementos consideravelmente heterogêneos. Oxley, à época com 24 ou 25 anos, era um percussionista de jazz, com dez anos de experiência tocando em pubs e outros empregos do tipo e algum interesse nas inovações do *Free Jazz* e da *New Thing* em geral. Bryars, à época com uns 20 anos, era um estudante de filosofia na Universidade de Sheffield, fã de jazz, com alguma experiência em piano e baixo e interesse nas inovações da música de vanguarda e do modernismo da tradição européia. Bailey resume a situação da seguinte maneira:

De maneira simplificada, a posição era que Oxley fornecia a conexão e o interesse com o que era, à época, os desenvolvimentos do jazz contemporâneo - de Bill Evans, através de John Coltrane e Eric Dolphy até Albert Ayler - enquanto o interesse de Bryars era em compositores contemporâneos: Messiaen, Boulez, Stockhausen, Cage e seus seguidores. Essa combinação de interesses, entusiasmos, obsessões, que, é claro, se sobrepunham em todas as direções, levou logicamente e organicamente a uma situação em que o único modo de conjugar os nossos esforços e a única expressão abrangente dessa confluência era através de uma música improvisada livremente. (Bailey, 1993, p. 86)⁴⁸

48 Tradução livre de: Simplified, the position was that Oxley provided the connection and interest in what were then contemporary jazz developments - from Bill Evans through John Coltrane and Eric Dolphy to Albert Ayler -

Evans, Coltrane, Dolphy, Ayler, Messiaen, Boulez, Stockhausen e Cage: eis uma mistura ainda mais peculiar. Consideremos o jazz primeiro. Enquanto o jazz pode ser, em algum sentido, uma forma de segmentarização, o caso de Evans e os outros não é esse: é, por outro lado, o caso de um experimentalismo radical do jazz que põe em movimento toda variedade de linhas de fuga que, à época, tinham muitos nomes (free jazz, the new thing, collective improvisation). Como aponta George E. Lewis (1996), o Bebop da década de 1940, marcadamente a música de Charlie Parker, colocou uma série de questões políticas e musicais através da construção de uma estética experimental afro-americana. O desenvolvimento posterior dessa estética experimental afro-americana envolveu, entre outras coisas, o primado da improvisação - já, em muitos sentidos, livre da estrutura *head-solo-head*⁴⁹ - a pesquisa de novos materiais sonoros e a ruptura com as características mais tradicionais da música.

Enquanto o experimentalismo florescia no jazz americano - carregado de uma conotação política ligada aos movimentos de direitos civis dos negros americanos - o jazz europeu, que de modo algum poderia compartilhar as mesmas preocupações, estava, digamos, estagnado. Já na década de 50, aponta Lewis (2004), o jazz europeu sofria de uma espécie de crise de identidade. Ekkehard Jost (citado por Lewis, 2004, p. 3) descreve-o como “uma planta exótica em solo infértil [...] que deve ter parecido tão bizarro quanto flamenco britânico”⁵⁰.

while Bryars' interest was in contemporary composers: Messiaen, Boulez, Stockhausen, Cage and their followers. This combination of interests, enthusiasms, obsessions, which of course overlapped in all directions, led logically and organically to a situation where the only way to pool our efforts and the only comprehensive expression of this confluence was through a freely improvised music.

49 *Head-solo-head* é a estrutura formal padrão do Jazz. De um modo geral, ela consiste de um tema (uma melodia e uma progressão de acordes - as chamadas *changes*) que é tocado, geralmente, em sua íntegra num primeiro momento (uma espécie de exposição). A essa exposição (*head*), seguem-se as improvisações sobre o material temático introduzido no *head* - em especial a progressão harmônica. Por fim, o tema é exposto outra vez (*head*), completando a estrutura.

50 É curioso pensar nessa comparação de Jost. O jazz, especialmente depois do Bebop, teve um impacto global tão grande que já não nos parece estranho pensar em um jazz separado da cultura afro-americana, especialmente a estadunidense. Mas, de qualquer modo, o jazz e sua

Bailey coloca a questão de um modo bastante simples: “minha desilusão com o jazz resultou da realização de que eu não poderia fazer aquilo que as pessoas que eu admirava tinham feito. Eu comecei no lugar errado, no tempo errado, possivelmente com a raça errada” (Watson, p. 60)⁵¹.

Há uma identificação impossível, para usar o termo de Rancière (2014), entre os músicos de jazz europeus e os estadunidenses, que, no nosso caso, pode ser epitomizada em Derek Bailey-Charlie Christian (não que ela fosse, de qualquer modo, uma identificação individual). O experimentalismo da estética negra estadunidense punha em movimento, do lado de cá do atlântico, toda sorte de linha de fuga musical e política, mas só parte dessas linhas podia cruzar o atlântico. Do ponto de vista do músico de jazz europeu ela trazia junto uma forte linha de segmentaridade, curiosamente do avesso: a branquitude européia e a hegemonia policial dos Estados Unidos. E, cabe ressaltar: palmas e reverências para os músicos experimentalistas afro-americanos. Não se pode deixar de observar o sucesso da empreitada estética e política dos músicos que, ao maquinarem essas linhas de fuga, conseguiram pôr em questão a exnomação⁵² típica da historiografia européia, ou, como prefere Lewis (1996), eurológica.

Como aponta Lewis (2004), na metade da década de 1960, os músicos de jazz europeu realizaram o que o autor caracteriza como uma declaração de independência do jazz: “Em termos nietzschianos, a nova música livre européia estava emancipando-se ao quebrar o ciclo de

história são inseparáveis da história dos negros estadunidenses, como o samba é inseparável da história brasileira e o tango da argentina. Imagine o leitor então esta peculiar situação: o jazz tornou-se global ao mesmo tempo como afirmação estética e política de um povo marginalizado e violentado, que teve e ainda tem seus direitos negados, mas também como afirmação da hegemonia estadunidense no pós-guerra. Não que, de qualquer modo, essas duas afirmações estejam ligadas por qualquer coisa exceto a coemergência, mas aos músicos dos outros países, de quem (em função da hegemonia estadunidense) era exigido agora executar essa música exótica carregada de sentidos étnicos e políticos com os quais não podiam identificar-se, tocar jazz deve ter sido um curioso desafio. Flamenco britânico, samba russo, tango havaiano...

51 Tradução livre de: My disenchantment with jazz stemmed from the realisation that I couldn't do what the people I admired had done. I'd started in the wrong place at the wrong time, possibly in the wrong race

52 Por exnomação entendo, com Lewis (1996, p.100), “os meios pelos quais a branquitude evita ser nomeada”.

ressentimento que fez a dívida [dos músicos] da Europa com a tradição afro-americana impossível de ser paga.” (Lewis, 2004, p.19-20)⁵³

O importante é ressaltar que os músicos de jazz afro-americanos haviam inventado uma nova forma de improvisação que rompia os “padrões de retidão” da música (e do próprio jazz), em especial com a harmonia e, em certo sentido, com as formas de metrificação mais tradicionais do tempo. A inteligibilidade dessa ruptura, entretanto, era inseparável das condições do negro americano, da luta por direitos civis e contra o racismo, assim como a busca por uma estética negra e um questionamento da racialização da história da música que colocava o experimentalismo somente do lado europeu. Em *The Best of Simple*, Langston Hughes (2015) apresenta uma interpretação do Be-Bop que explicita o problema da inteligibilidade do experimentalismo afro-americano. No diálogo, Simple está ouvindo Be-Bop e seu interlocutor lhe diz que toda essa música é meio sem sentido, *scat*⁵⁴, ele diz. Mas Simple lhe diz que não, *scat* é coisa de *Re-Bop*, imitação dos brancos, que tentaram inventar novas sílabas de Be-Bop, mas não sabem do que estão falando. Be-Bop, por outro lado, faz completo sentido. O diálogo prossegue da seguinte maneira:

“Que tipo de sentido [faz o Bop]?”

“Você não deve saber de onde o Bop vem,” [...]

“Vem da polícia” disse Simple.

“O que você quer dizer com vem da polícia?”

“Da polícia batendo na cabeça dos negros” disse Simple. “Toda vez que um policial bate num negro com seu cacete, o cacete diz ‘BOP! BOP!... BE-BOP!... MOP!... BOP!’ e o negro grita, ‘Oooool-ya-koo! Ou-o-o!’ E o policial continua, ‘MOP! MOP!... BE-BOP!... MOP!’ É daí que vem o Be-Bop, batido para fora da cabeça de um negro direto pra dentro das suas cornetas e

53 Tradução livre de: In Nietzschean terms, the new European free music was emancipating itself by breaking the cycle of resentment that made the debt of Europe to African-American tradition impossible to pay.

54 *Scat* é um tipo de canto improvisado de jazz em que os músicos imitam o instrumento usando sílabas geralmente aleatórias. Um bom exemplo é Ella Fitzgerald cantando em *In a Sentimental Mood* com Duke Ellington. No diálogo, o termo *scat* tem uma conotação diferente e, acredito, talvez não pudesse ser definido desse modo e aplicado ao caso de Fitzgerald. O autor usa-o para destacar a falta de sentido das sílabas em contraste com as sílabas do Be-Bop, cujo sentido está explicando.

saxofones e teclas de piano que ele toca. Você chama isso de sem sentido?”

“Não, se for verdade”, eu disse.

“É por isso que tanta gente branca não curte Bop,” disse Simple. “Gente branca não apanha na cabeça só por ser branca. Mas eu... um policial pode a qualquer momento me pegar e bater na minha cabeça - só por ser de cor. Em algumas partes desse país americano, logo que a polícia me vê, eles dizem. ‘Moleque, o que você está fazendo nesse bairro?’ e eu digo: ‘Vindo do trabalho, senhor.’ E eles dizem ‘Onde você trabalha?’ E então eu tenho que falar de todo meu pedigree, porque eu sou um homem negro em um bairro branco. E se a minha resposta não os satisfizer, ‘BOP! MOP!... BE-BOP!... MOP!’ Mesmo que eles não me batam, eles já machucaram minha alma. *Um homem negro está fadado a ver dias negros. O Bop vem desses dias negros.* (Hughes, 2015, p. 107)⁵⁵

Por outro lado - e muito para a sorte dos músicos de jazz europeu - havia outra música que também procurava romper com os “padrões de retidão” da música. O século XX também foi marcado por uma

55 Tradução livre de: “What kind of sense?” “You must not know where Bop comes from,” said Simple, astonished at my ignorance. “I do not know,” I said. “Where?” “From the police,” said Simple. “What do you mean, from the police?” “From the police beating Negroes’ heads,” said Simple. “Every time a cop hits a Negro with his billy club, that old club says, ‘BOP! BOP!... BE-BOP!... MOP!... BOP!’ “That Negro hollers, ‘Oooool-ya-koo! Ou-o-o!’ “Old Cop just keeps on, ‘MOP! MOP!... BE-BOP!... MOP!’ That’s where Be-Bop came from, beaten right out of some Negro’s head into them horns and saxophones and piano keys that plays it. Do you call that nonsense?” “If it’s true, I do not,” I said. “That’s why so many white folks don’t dig Bop,” said Simple. “White folks do not get their heads beat just for being white. But me—a cop is liable to grab me almost any time and beat my head—just for being colored. “In some parts of this American country as soon as the polices see me, they say, ‘Boy, what are you doing in this neighborhood?’ “I say, ‘Coming from work, sir.’ “They say, ‘Where do you work?’ “Then I have to go into my whole pedigree because I am a black man in a white neighborhood. And if my answers do not satisfy them, BOP! MOP!... BE-BOP!... MOP! If they do not hit me, they have already hurt my soul. *A dark man shall see dark days.* Bop comes out of them dark days.

variedade de experimentos, rupturas e vanguardas no modernismo musical europeu. De um modo bastante geral, a primeira e mais fundamental dessas rupturas se deu com a harmonia funcional. Em seu tratado *Harmonia no Século XX*, Vincent Persichetti resume a harmonia da primeira metade desse século da seguinte forma: “Qualquer nota pode suceder qualquer outra nota, qualquer nota pode soar simultaneamente a qualquer outra nota ou notas, e qualquer grupo de notas pode ser seguido de quaisquer outros grupos de notas” (Persichetti, 2012, p.7). Ao menos teoricamente. Se, por um lado, a música de concerto de tradição européia abria novas possibilidades harmônicas, com o atonalismo livre e os experimentos contemporâneos a ele, também buscava recriar lógicas de organização do espaço sonoro mais ou menos duras. O caso do serialismo é particularmente notório: após o período inicial do atonalismo livre, a necessidade de organizar logicamente os sons segundo um princípio de hierarquia leva a criação da série dodecafônica e, mais tarde (e também, talvez, com outros objetivos) ao serialismo integral. Do lado de cá do atlântico, em oposição ao alto grau de pré-determinação do serialismo integral, Cage inventa processos de composição aleatórios, música para objetos achados, de sons imprevisíveis, música de ruídos, paisagens sonoras e músicas de sala de estar. Cage tem um objetivo: desassociar o som da música, fazer os sons “serem eles mesmos” (Cage, 2011), tornar todo ou nenhum som musical.

É nessa variedade de influências que o Joseph Holbrooke trio vai buscar os elementos para sua linguagem de improvisação. De um lado, improvisação total derivada do jazz e do experimentalismo afro-americano, de outro lado, os materiais e procedimentos peculiares do experimentalismo europeu. A pesquisa do grupo, entre ‘63 e ‘65, levou-os de um início tocando jazz “mais tradicional” (que, de fato, não tinha muito de tradicional) para uma música que caracterizaram como livremente improvisada - segundo Bailey, a única forma possível de lidar com essa variedade de influências. Diz Gavin Bryars:

No fim, bem antes do fim, nós éramos capazes de simplesmente tocar [...] somente começar e tocar e não pensar sobre nada ou não falar sobre nada e as peças iam desenvolvendo a própria estrutura - e isso era simplesmente ouvir e reagir. [...] Na época, havia aquele tipo de liberdade absoluta que acontece no momento, mas ela era baseada no fato de termos feito todas essas coisas por tanto tempo

que havia muitas coisas que simplesmente podíamos tomar como certeza (em Watson, 2013, p.94)⁵⁶

Há, da época em questão, somente uma gravação disponível publicamente. Um single lançado em 1999 de um ensaio em 1965, em que o grupo improvisa sobre *Miles' Mode* de John Coltrane. A música é bastante tradicional em certo sentido: *head-solo-head*, começando com o tema e seguindo para a improvisação. Ao longo da improvisação, entretanto, a música começa a transformar-se numa improvisação mais aberta, não relacionada à progressão de acordes e mais, digamos, atonal. Sobre as performances improvisadas, Bailey diz:

tinha uma característica ligeiramente atonal, tocada de um modo descontínuo, episódico [...] Mas a experiência de tocar livremente logo teve o efeito, como sempre tem, de produzir um conjunto de características únicas àquele grupo particular de músicos e de produzir uma identidade, da qual somente uma pequena parcela era estabelecida pelos constituintes técnicos, musicais. (Bailey, 1993, p. 88-9)⁵⁷

O trio, depois de uma fase de experimentação e “tocar livremente” desenvolveu uma estética própria mais ou menos constante. Alegria dos que criticam o conceito: o Joseph Holbrook Trio desenvolveu, em certos sentidos, um idioma! Bailey, em entrevistas posteriores, demonstra uma preocupação acentuada com essa questão:

56 Tradução livre de: “By the end, long before the end, we were able just to play [...] just start and play and not think about anything or talk about anything and pieces would develop their own structures – and that was just down to close listening and reacting. [...] By then, there was that kind of absolute freedom that happens on the moment, but it was on the basis of having done all this stuff for so long that there were a lot of things we could take for granted”

57 Tradução livre de: “was somewhat atonal in character, played in discontinuous, episodic manner, with two instruments - amplified guitar and percussion - matched to the volume of a very softly played double-bass. But the experience of playing freely soon had the effect, as it always does, of producing a set of characteristics unique to that particular grouping of musicians and of producing an identity only a small proportion of which was established by the technical, purely musical constituents.”

os efeitos de ossificação musical da colaboração regular com os mesmos músicos. De fato, essa é uma das questões centrais da improvisação - da música em geral, mas mais particularmente na chamada Improvisação Livre. Larry Solomon, em seu ensaio *Improvisation II*, coloca-o da seguinte maneira:

Na improvisação em grupo, há objetivos opostos que podem resultar na morte do conjunto. Um é em direção à invenção e à descoberta de novas ideias, novas técnicas, abertura, diversidade, etc., a essência da improvisação. O outro é em direção à identidade, polimento e refinamento. Eles não podem coexistir por muito tempo. (Solomon, 1986, p.226)⁵⁸

Solomon identifica duas linhas que coexistem na improvisação. Diríamos, nos termos da tetravalência do agenciamento, que uma dessas linhas é desterritorializante - fluxo de quanta que caracteriza a improvisação como prática experimental. É uma linha de exploração que joga os músicos num espaço aberto e indeterminado: mediação do imediato sem possibilidade de recorrer à geometria de uma metafísica. A outra linha é segmentarização: a produção de uma identidade de grupo passa pela repetição das características, daquilo que dá certo uma vez. As duas linhas coexistem arrastando a improvisação ora em direção aos gêneros musicais e ao plano de organização, ora em direção ao continuum sonoro e ao plano de composição. A diferença entre elas não pode, de qualquer modo, ser identificada à oposição entre duas formas de improvisação: “idiomática”-“não-idiomática”. Enquanto a linha de segmentarização diz respeito à produção de um idioma de grupo, consolidação de um espaço geométrico que define caminhos entre pontos dados, a improvisação idiomática é, justamente por ser improvisação, uma lógica de invenção sobre os materiais, uma experimentação que os leva em direção ao fora. As linhas, como disse, coexistem na improvisação e toda improvisação põe em movimento uma linha de experimentação - que a define.

58 Tradução livre de: “In group improvisation there are opposing goals that may result in the demise of an ensemble. One is toward invention and the discovery of new ideas, new techniques, openness, diversity, etc., the essence of improvisation. The other is toward identity, polish, and refinement. These cannot coexist for very long.”

De qualquer modo, a situação a que Bailey refere-se - aquela em que de nada serve soar como Charlie Christian, ou como um músico de Rock ou usar qualquer linguagem herdada - diz respeito a esse problema: a dimensão vertical do agenciamento. Improvisar é desterritorializar os materiais, levar os materiais para um passeio no desconhecido. Mas há uma gramaticalidade dos materiais musicais idiomáticos, uma retoricidade histórica e geográfica que pré-configura esse passeio. Diz Bailey:

Para mim, como para muitos improvisadores, a organização tonal das alturas parecia de pouca utilidade para tocar livremente. Gradualmente tornou-se claro que qualquer sistema que dependesse de uma abordagem sistemática da organização das alturas removia muito do aspecto exploratório dessa atividade. Pode-se abordar o desconhecido com um método e uma bússola, mas levar um mapa torna inútil ir. Então tornou-se necessário rejeitar as organizações tonais, modais e atonais, para deixar o caminho livre para organizar-se somente através dos poderes da improvisação. E, para facilitar, esse vocabulário precisaria ser construído daquilo que eu só posso descrever como materiais não-tonais. (citado por Lash, 2011, p. 146)⁵⁹

Para resumir: Bailey desenvolve um projeto de improvisação com Joseph Holbrooke Trio. Esse projeto, entretanto, encontra (segundo Bailey, como sempre encontra) o problema da “ossificação”, ou, como prefere Solomon, da identidade do grupo. É como dissemos, a dimensão vertical dos agenciamentos concretos ou, como coloca Deleuze (2005), das latitudes (as transformações pelas quais pode passar um corpo, os afectos que o atravessam). Mas esse problema é correlato de outro,

59 Tradução livre de: “For me as for many improvisers, the tonal organization of pitch seemed of little use in free playing. Gradually it became clear that any system which depended on systematic pitch organisation removed too much of the explorative aspect of the activity. One could approach the unknown with a method and a compass but to take a map made it pointless to go there at all. So it became necessary to reject all tonal, modal and atonal organisation in order to leave the way free to organise only through the powers of improvisation. And to facilitate this the vocabulary had to be built up from what I can only describe as non tonal materials.”

horizontal, em que os conteúdos e expressões, os materiais e as formas de organizá-los, resistem à desterritorialização que a improvisação propõe. Bailey conclui que é necessário rever os materiais, criar um vocabulário e uma linguagem que se prestem ao máximo de improvisação, uma linguagem feita de materiais desterritorializados. Ou melhor, Bailey “desenvolveu seu vocabulário no nível micro, para que pudesse ser combinado do maior número de modos possíveis no nível macro” (Lash, 2011, citcit, p.160).

4.3 “UMA LINGUAGEM QUE SERIA LITERALMENTE DESARTICULADA”

Chegamos à parte sumarenta deste capítulo: a linguagem de Bailey. Por linguagem, quero designar os materiais e os modos de usar, de combinar esses materiais - poderia dizer: forma de conteúdo e forma de expressão. Cabe destacar que as substâncias de conteúdo e expressão em Bailey não vêm ao caso: não me interessam as notas, simultaneidades ou sequências de notas ou simultaneidades específicas desta ou daquela música, mas a lógica que os seleciona e os compõe. Bailey cria essa linguagem, diz Lash (2011), através de uma pesquisa instrumental solo na qual “ submeteu-se intencionalmente a certas restrições musicais e físicas com a intenção de procurar aquilo que era continuamente maleável” (p.143).

É curioso notar, entretanto, o fato do músico propor-se a fazer essa pesquisa tocando *solo* - o que aqui não quer dizer, nem solo no contexto de *head-solo-head*, nem solo no como em acompanhamento e solo, mas solo como em sozinho. Os três casos seriam intrigantes na verdade. A estrutura *solo-head-solo* não faz muito sentido dentro deste tipo de música “livremente improvisada”, muito menos a ideia de um acompanhamento, típica da textura homofônica do jazz tonal. Mas o terceiro caso, o caso de que se trata, é ainda mais bizarro: improvisação é uma prática coletiva, quase que por definição. Bailey insiste nisso: a graça da improvisação está em tocar com outras pessoas. O coletivo, na improvisação, é o desafio constante de uma música mutante em que, a cada momento, o outro se coloca, ao menos em tese, como exterioridade absoluta, o fora, o desconhecido que invade a música a todo momento e a desestabiliza⁶⁰. Bailey é ainda mais incisivo do que outros músicos dos quais tenho notícia:

60 Dois dedinhos a mais sobre isso. Em primeiro lugar, digo “ao menos em tese”, porque, de fato, muita improvisação - que já abandonou aquela linha

Eu gosto de tocar de qualquer modo, mas, comparado com tocar com pessoas, eu acho que tocar solo é uma atividade de segunda classe, realmente. Para mim, tocar é sobre tocar com outras pessoas. Na ausência disso, eu estou feliz em tocar solo, mas eu não acho que tenha comparação. Mesmo que seja difícil tocar com outras pessoas - às vezes é ótimo, às vezes não é, mas esse meio que é o sentido. Tocar solo perde o sentido. Então fica sem sentido, torna-se outra coisa. É muito difícil se você estiver fazendo isso regularmente, que, em algum momento, eu fiz. Torna-se muito difícil não construir uma espécie de repertório, o que é um anátema contra a música, na minha opinião. Você pode desenvolver uma performance solo e então terminar com uma performance solo; você muito bem poderia estar tocando Bach. (Bailey, 2001)⁶¹

Apesar disso, há certo interesse na improvisação solo, a saber: a possibilidade de examinar sua linguagem e tentar mantê-la em

de desterritorialização que a caracterizaria - procura um máximo de semelhança entre o um e o outro. Contou-me uma amiga, certa vez, de dois músicos que estavam absolutamente satisfeitos de, no meio de uma improvisação, terem executado, acidentalmente, a mesma frase. Mui curioso: queda na segmentarização. Em segundo lugar, e ainda mais curioso, Bailey encontra o problema da linha de segmentarização tocando *em grupo* e procura resolvê-lo, primeiramente, avaliando a própria linguagem *solo*. Mas ele não para de insistir, como veremos: a improvisação é coletiva e a improvisação solo é, para citá-lo, uma “atividade de segunda classe” - “a second rate activity” (2001).

- 61 Tradução livre de: “I like playing any way, but compared to playing with people, I think playing solo is a second rate activity, really. For me, playing is about playing with other people. In the absence of that, I am happy to play solo, but I don't think there is any comparison. Even if it is difficult playing with other people - sometimes it's great, sometimes it isn't, but that is kind of the point of it. It loses its point playing solo. Then it isn't pointless, but it becomes a different thing. It is very difficult if you are doing it regularly, which at one point I did. It becomes very difficult not to build up a sort of repertoire, which is anathema to the music, in my view. You can develop a solo performance, and then you finish up with a solo performance; you might as well be playing Bach.”

desterritorialização, mesmo fora do grupo. Assim, a despeito das contradições, tocar solo permitia a Bailey “encontrar um jeito de lidar com uma situação de improvisação livre em que o vocabulário convencional provou-se inadequado” (1993, p.107)⁶². É importante ressaltar que não se pode dividir essa questão entre o grupo como tendência a uma identidade e o indivíduo como tendência de invenção⁶³ - o caso não é esse, e, como vimos, talvez até o oposto. Ou como coloca Watson (2013, p.11): “Não é o caso de elevar a contribuição de Bailey ao nível de um ‘gênio’ inacessível, mas entender como sua abordagem particular permite que o diálogo musical aconteça.”⁶⁴

Entre 1966 e 1967, Bailey realizou algumas gravações de performances solo, que foram publicadas em 2002 pelo selo Tzadik. O álbum contém principalmente composições - apesar de conter também algumas improvisações - inspiradas no serialismo dodecafônico de Anton Webern (Fell, 2017). Desta época, ainda que não haja gravação neste caso, também há uma versão notada de *Plus-minus* de Karlheinz Stockhausen, realizada pelo músico, mesmo que, como aponta Simon Fell, provavelmente inacabada. O interesse de Bailey em Webern, no serialismo e na música atonal é audível em sua música posterior, apesar de, então, não ser mais composta. Essa incursão na composição, apontam Fell (2017) e Lash (2010; 2011), são, para Bailey, uma forma de escapar da sua formação em música tonal, em especial, das estruturas de improvisação derivada do Jazz. Neste sentido, o interesse não está na composição, mas na possibilidade do serialismo e do atonalismo livre de dispor os materiais segundo uma outra lógica, que não a lógica tonal. Segundo Bailey:

62 Tradução livre de: “to find a way with dealing with a free improvised situation in which a conventional vocabulary proved inadequate.”

63 Há, basicamente, dois momentos da prática solo de Bailey, no que se refere à improvisação. O primeiro é mais voltado à composição como forma de inventar uma linguagem para a improvisação, o segundo é mais voltado à performance como forma de rever essa linguagem e, nas suas palavras “jogar fora os elementos que se tornaram fixos” - “dump the elements that have become fixed” (Bailey, 1992). De qualquer modo, tocar solo é uma prática, uma espécie de exercício musical, como praticar escalas, arpeggios e etc., mas aqui, voltado a essa linguagem maleável para a improvisação.

64 Tradução livre de: “It is not a matter of elevating Bailey’s contribution to unapproachable ‘genius’ level, but of understanding how his particular approach enables musical dialogue to happen.”

A tonalidade é como um argumento e as respostas para as questões são sempre as mesmas. Toque Gm7, C13 e próximo acorde tem que ser um entre três ou quatro coisas. Se você está tentando se afastar desse tipo de coisa, você tem que usar uma linguagem diferente. O atonalismo é um jeito de se mover de um ponto ao outro sem responder questões - quase como uma sequência isolada de eventos. O atonalismo tem uma qualidade não-gramatical, uma sequência não causal.(apud Watson, 2013, p.264-5)⁶⁵

Bailey está se referindo especialmente à música tonal que usa o que chama-se *harmonia funcional* - o que exige certa explicação. Apesar da sua longa existência e do fato de que a maior parte das músicas que ouvimos sejam tonais, a música tonal não possui uma definição consensual. A música tonal, como tudo mais em música, é um processo constante que não se deixa apreender por uma definição simples. Pode-se, entretanto, apontar algumas características gerais (que formariam uma definição bastante vaga) em especial no que se refere à compreensão da tonalidade por parte dos músicos que a criticam ou preferem usar outras formas de organização do espaço sonoro. Essas características, entretanto, não estão necessariamente presentes em todas as músicas tonais e de modo algum esgotam a discussão.

De um modo bastante geral, podemos apontar três características básicas. Em primeiro lugar, a centricidade tonal: uma nota é ouvida como central e as outras notas são ouvidas em relação a elas (Straus, 2013). Em segundo lugar, a modulação, ou seja, no decorrer da música os centros tonais variam, geralmente segundo relações de quinta ou de terças (Straus, 2013; Menezes Filho, 2002). Por fim, a funcionalidade harmônica, que exploraremos um pouco mais adiante, mas, em termos gerais, descreve o fato de que, em contexto, os acordes existem em relações funcionais uns aos outros (Straus, 2013; Menezes Filho, 2002; Corrêa, 2006). Poderíamos acrescentar algumas características

65 Tradução minha de: “Tonality is like an argument, and the answers to the questions are always the same. Play Gmin7, C13, and the next chord has to be one of three or four things. If you’re looking to get away from that kind of thing, you have to use a different language. Atonality is a way of moving from one point to another without answering questions – almost a sequence of isolated events. Atonality has a non-grammatical quality, a non-causal sequence to it.”

secundárias, que geralmente estão presentes na música tonal: as escalas diatônicas (maior e menor) e suas variações, as tríades (maior e menor) como estrutura harmônica básica, a condução de vozes por grau conjunto (Straus, 2013; Tymoczko, 2010) e, por fim, como nota José Miguel Wisnik (1989), o pulso constante. Flo Menezes Filho (2002) chama atenção para a discursividade que essas características (em especial a modulação e a funcionalidade herdadas do modalismo medieval e renascentista) produzem: a música tonal é fundamentalmente discursiva e direcional.

A harmonia funcional, por outro lado, é menos controversa. Ela designa, como aponta Wayne J. Naus (1998), a proposição analítica de que os acordes em uma progressão harmônica possuem funções que são relacionadas a um centro tonal. Essas funções, como aponta Dariusz Terefenko (2017) são contextuais e podem dizer respeito tanto a um acorde, uma família de acordes, uma progressão de acordes ou à uma frase ou fragmento melódico. Arnold Schoenberg (2011) e Julio Herrlein (2013) falam ainda, respectivamente, de regiões ou eixos tonais que teriam suas funções específicas. Há, fundamentalmente, três funções que interagem para a construção da gramaticalidade própria da música tonal: tônica, pré-dominante ou subdominante e dominante. A tônica é central, ela é o ponto de referência segundo o qual se organizam as outras funções. Do ponto de vista funcional ela é estável - sendo, portanto, o ponto de partida e de chegada da harmonia. A pré-dominante ou subdominante funciona como movimento harmônico que se afasta da tônica criando tensão. A dominante, por fim, é a função que designa instabilidade e, conseqüentemente, necessidade de resolução, ela “aponta” para a tônica⁶⁶. Há um movimento de tensão e relaxamento que vai da tônica à tônica, passando pela dominante (e pela subdominante) e estabelece a tônica - em certo sentido, a priori - como meta tonal.

Diferentemente de outros guitarristas da chamada Improvisação Livre, Bailey não rejeita, a princípio, o uso das notas. As alturas, diz Bailey (1975), são uma das dimensões mais manipuláveis da música, em especial no caso da guitarra (um instrumento construído, assim como tantos outros, com o intuito de manipular alturas), mas o uso delas - sendo, historicamente, como aponta Lash (2010), o aspecto do som mais investido pela tradição - deveria ser realizado de modo a neutralizar seus

66 A discussão fica bem mais complicada conforme consideremos as músicas de fato e não o esquema analítico. Mas essas três funções, embora de uma maneira muito simplificada, descrevem basicamente todo o espectro harmônico da tonalidade.

“os constituintes gramaticais. Teria que ser um uso não-tonal” (citado por Lash, 2011, p. 146). É neste sentido que Bailey caracteriza a tonalidade como um argumento cujas respostas estão dadas nas perguntas. No seu exemplo, *Gm7*, provavelmente, funcionaria como subdominante e *C13*, como dominante apontando para um F como resolução, talvez um *B* um pouco mais ousado, mas, de todo modo, sugerindo uma resolução⁶⁷. Bailey quer evitar isso, evitar toda gramaticalidade que possa estar historicamente associada aos materiais sonoros. O atonalismo e o serialismo permitem, até certo ponto, produzir esse tipo de suspensão, em especial no que diz respeito à organização das alturas.

Tentar definir atonalismo é uma tarefa ainda mais ingrata do que tentar definir tonalismo ou música tonal. De um modo geral, como aponta Rahn (1978), atonal é uma categoria muito diversa que descreve, com certa imprecisão, uma variedade de músicas e processos musicais que, enquanto pertencem à tradição musical ocidental (em especial a de concerto), não são tonais - e, devo acrescentar, também não modais. Historicamente, a música atonal desenvolve-se entre o fim do século XIX e o começo do século XX como consequência da expansão cromática da harmonia⁶⁸. Segundo Menezes Filho, a “harmonia atonal” constitui “uma profunda liberação do conteúdo direcional da harmonia” (2002, p. 130) multiplicando os centros tonais e redistribuindo os focos de atenção de maneira não hierárquica.

O que se tem, com isso, é a não-linearidade do discurso harmônico, de um lado, ou a não não-discursividade desse discurso, de outro, já que nesse último caso, percebemos igualmente o afloramento de um “não-discurso”. (Menezes Filho, 2002, p. 130)

Ora é essa não-linearidade do discurso ou ainda não-discursividade do atonalismo que permite a Bailey, inicialmente, neutralizar os constituintes gramaticais das alturas de modo a construir uma abordagem das mesmas em que a seleção dos sons não deriva de um princípio geométrico de organização e, ao mesmo tempo, em que um

67 Novamente, cabe destacar, não é tão simples, há outras cadências possíveis e, no fim das contas, nada obriga o músico a resolver essa progressão. Mas estou procurando ilustrar uma versão bastante simplificada da noção de tonalidade.

68 O que também é controverso. Ver Tymoczko (2010).

som não implica - como na harmonia funcional - o som seguinte. Ou seja, a possibilidade de construir materiais musicais não gramaticais a partir da manipulação das alturas. Mais do que isso, a medida em que o materiais não implicam uma sequencialidade *a priori*, eles deixam “o caminho livre para organizar-se somente através dos poderes da improvisação” (citado anteriormente). Como aponta Thomas DeLio (1994), a escala cromática de doze tons (no sistema temperado) não estabelece a hierarquia intervalar *a priori* que constituiria uma linguagem musical, de modo que a música feita a partir dela, como no caso da música atonal, só pode construir sua gramaticalidade *no ato da composição*, ou seja, uma linguagem *ad hoc*⁶⁹. Em sua análise do desenvolvimento da linguagem na segunda das *seis pequenas peças para piano* Opus 19 de Schoenberg, DeLio demonstra como, na música atonal, a linguagem desenvolve-se simultaneamente à forma através do estabelecimento de uma hierarquia de intervalos que existe unicamente na peça⁷⁰. Há, então, uma gramaticalidade possível, mas que só existe à medida em que a peça se desenvolve, no caso da composição, ou durante a performance, no caso de uma improvisação atonal. Ou seja, novamente, a música organiza-se “através dos poderes da improvisação”.

Após esse primeiro período, em que está principalmente preocupado em encontrar outra forma de lidar com as alturas, Bailey volta sua atenção a outra dimensão do fenômeno sonoro: o timbre (Lash, 2011; Watson, 2013). O timbre ocupa um lugar especial no desenvolvimento da técnica de qualquer guitarrista, mas a preocupação, em geral, recai sobre a construção de um timbre específico e - e aqui reside a diferença - constante. Bailey, por outro lado, está preocupado com a possibilidade de manipulação dos timbres - inspirado na música eletrônica - e no seu uso expressivo - inspirado na música tardia de Webern (Bailey, 1993). Lash (2010; 2011) e Watson (2013) veem nessa

69 A escala diatônica, de onde deriva a música tonal (ainda que, outras escalas possam e tenham sido usadas para fazer esse tipo de música), possui uma óbvia hierarquia intervalar que manifesta-se na chamada *deep scale property*. Essa propriedade, basicamente, define as escalas que possuem uma instância de cada intervalo, como a escala diatônica, de modo que cada transposição dela tenha um número diferente de tons em comum e, ao mesmo tempo, internamente, haja uma hierarquia dos intervalos - há uns intervalos que aparecem mais e uns menos.

70 Obviamente uma mesma hierarquia pode ser estabelecida em diversas peças - por influência ou independentemente. O ponto é que ela não deriva de um princípio que seria exterior à peça, mas é produzida imanentemente.

mudança (das alturas para o timbre) um afastamento do serialismo. De minha parte, não posso concordar, ao menos não inteiramente. A manipulação do timbre, é claro, é tratada com especial cuidado na música eletrônica. Há toda uma expressividade dos timbres em mudança que faz parte desta música, mas que, creio, não pode ser atribuído somente a ela - e não pode ser separado do interesse e da influência do serialismo sobre os compositores de música eletrônica.

Segundo Boulez (1995), foi na música de Schoenberg e especialmente na de Webern que o timbre foi tratado, pela primeira vez como elemento expressivo usado por si. Explico: o som possui uma variedade de propriedades, das quais destacam-se a altura (frequência), a intensidade (amplitude) e o timbre. Do ponto de vista do processo de produção dos sons - e do estudo das oscilações de estruturas - poderíamos considerar outros aspectos, como a forma de ataque (forma de excitação), o material vibrando, etc, etc... O importante é que pela maior parte da história da composição ocidental, em especial na música de concerto, a altura foi o aspecto sobre o qual se dedicou mais atenção. Do timbre, espera-se primeiramente que seja constante ao longo do instrumento - modelo do piano. Por outro lado, pode-se argumentar que o estudo da orquestração é o estudo dos timbres orquestrais e seus usos possíveis. Berlioz (Macdonald, 2002), Samuel Adler (1989) e Walter Piston (1995), por exemplo, ao introduzir seus tratados sobre orquestração destacam o fato de que os timbres orquestrais são expressivos, mas, de um modo geral, deixam a entender - e, às vezes, mais que isso, explicitam - o fato de que são meios através dos quais a melodia, o ritmo e a harmonia se expressam.

O uso do timbre como elemento expressivo “por si”, como diz Boulez, surge com um conceito muito estranho. Schoenberg dedica os últimos parágrafos do seu mastodôntico *Harmonia* a um palavrão alemão: *klangfarbenmelodien*, literalmente, “melodia de cores de sons” (2011). Nesses parágrafos, Schoenberg propõe a utilização do timbre, do mesmo modo que as alturas, de maneira ordenada no tempo, segundo alguma lógica, uma teoria, um princípio que os torne expressivos por si. Diz:

Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se

originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há também de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão [...] produzir semelhantes sucessões (p. 578)

Assim, em vez de, ou concorrentemente às alturas (notas), o timbre ordenar-se-ia no tempo como uma melodia e ganharia um sentido por si. Supostamente, Schoenberg aplicou este princípio em *Farben*, a terceira das *cinco peças para orquestra* Op. 16, mas foi Webern quem, primeiro, levou essa proposição ao extremo com seu chamado pontilhismo musical. Essa noção foi mais tarde levada aos limites pela parametrização de todos os aspectos do som no serialismo integral (Ver Boulez, 2007). Um exemplo clássico - e excelente, à medida em que se presta à comparação - é a orquestração que Webern faz do *Ricercar* de Bach: na versão de Webern a melodia de Bach salta entre os instrumentos colorindo-os de diversas formas e elevando o timbre à dimensão expressiva da melodia. Um exemplo mais radical é a sinfonia de Webern, op. 21: *klangfarbenmelodien* dodecafônico!

Onde Webern tem a paleta orquestral e os compositores eletrônicos seus sintetizadores, Bailey tem somente um objeto para produzir sons: a guitarra. Como dizia, o problema do timbre na guitarra, tradicionalmente, diz respeito à produção de um timbre consistente e adequado à estética na qual o guitarrista está desenvolvendo sua técnica, mas o caso de Bailey é outro, e muito pelo contrário: desenvolver um modo de manipular o timbre, de ampliar sua diversidade para produzir uma música *não-idiomática*. Em certo sentido, Bailey está reagindo ao paradigma da nota, i.e. o primado das alturas sobre as outras dimensões do som. Para tanto, o guitarrista procura investigar os diferentes timbres da guitarra, geralmente mantendo a nota constante e variando a forma de tocá-la: às vezes a corda solta, às vezes parada, às vezes com harmônicos naturais, às vezes com harmônicos artificiais e outras técnicas expandidas. Pode parecer um exagero modernista, uma anedota vanguardista ou um preciosismo de virtuose, mas não. Ao tocar a mesma nota utilizando formas diferentes de produzir o som, Bailey não só está desarticulando a lógica de que as alturas são o material principal da música, mas também chamando a atenção para a fisicalidade do gesto como determinante no processo de criação musical. Em primeiro lugar, a fisicalidade do instrumento. Como coloca Lash (2010, p. 67): “graças às diferenças microtonais da nota em função das idiosincrasias do série

harmônica e as espessuras diferentes das cordas, a diferença melódica ‘atenua-se’ em diferenças de timbre.”⁷¹ Ou seja, dois sons que têm a mesma frequência, mas são tocados de maneira diferentes não são o mesmo som, a identidade do som na frequência (típico do paradigma da nota) é abolida pelo gesto físico do instrumentista. Verticalmente, Bailey faz o mesmo, seus acordes combinam diversas formas de articular a nota, apontando o fato de que um acorde, uma simultaneidade, não é somente um agregado de frequências, mas de frequências timbradas, tocadas de uma certa maneira.

Derek Bailey não é só um músico, ele é um físico materialista. O som, ele nos diz, é um fenômeno material e multidimensional: ele possui uma altura (comprimento de onda, frequência), um volume (amplitude de onda) e um timbre (a interferências das outras frequências produzidas pelo corpo em vibração). Ainda mais, o som nunca é um som “puro”, derivado de uma fundamental, como querem os harmonicistas, mas um misto complexo de diversas ondas que produzem intensidades diferentes de ruído e ligam o timbre ao ruído num continuum que passa tanto pelos acordes perfeitos, quanto pelos clusters cromáticos. O timbre é produzido pela dimensão não harmônica da vibração (i.e. não ideal) que diz respeito à resposta da estrutura (i.e. ao material, à forma e à tensão da corda, no caso da guitarra) e da forma de excitação (ie, o ataque na corda). O som é, antes de mais nada, o seu processo de produção e não a representação de uma ideia. Há um toda uma fisicalidade do *tocar*: a guitarra, como diz Bailey (1975), “não são dois fios ligados no seu cérebro.”

Vamos nos deter um pouco mais sobre isso. Há uma fisicalidade do som, mas há, antes, uma outra fisicalidade do processo de produção do som que diz respeito ao instrumento. Bailey coloca na forma de uma oposição entre duas relações com o instrumento: “O instrumento não é somente uma ferramenta, ele é um aliado. Não é um meio para um fim, mas a fonte dos materiais” (1993, p.99)⁷². É preciso considerar essa oposição de diversas formas. A primeira e mais simples consiste em diferenciar um uso do instrumento como meio, através do qual a música

71 Tradução livre de: “thanks to microtonal differences in pitch due to the idiosyncracies of the harmonic spectrum and the different thicknesses of string, melodic difference becomes ‘flattened’ into timbral difference”

72 Tradução livre de: “The instrument is not just a tool but an ally. Its not only a means to an end; it is a source of material, and technique for the improviser is often an exploitation of the natural resources of the instrument.”

imaginada pelo músico vem a manifestar-se fisicamente, de um uso do instrumento em que é a relação do músico com o instrumento que produz a música. No primeiro sentido, o instrumento-ferramenta é um impecílio, uma objeção entre a ideia e a música da qual o músico precisa dar conta, ou, como se diz, dominar o instrumento. No segundo sentido, “dominar o instrumento” não está em questão, ele é parte da música, parte do processo de produção, uma parte indispensável.

Podemos elaborar essa oposição de uma segunda maneira, opondo a lógica da ferramenta como meio para acessar a música como transcendência que preexiste à fisicalidade do ato de tocar e a lógica da aliança que constitui propriamente um devir músico-instrumento como campo de imanência que constitui a superfície de produção da música. Em termos semelhantes, Watson (2013) opõe *Jazz Fusion* e Improvisação Livre: qual, pergunta-se, é a diferença entre John McLaughlin e Derek Bailey, entre suas formas de virtuosismo, que torna risível a comparação entre ambos. Risível, isto é, porque o sucesso e a aceitação da música de McLaughlin é incomparavelmente maior do que a de Bailey. Watson postula:

Para a tradição [mainstream], todas as vanguardas se parecem, mas a vanguarda é na verdade bifurcada por um conflito entre idealistas transcendentais e materialistas dialéticos. A Improvisação Livre não é só simplesmente outro excesso vanguardista no qual os marxistas podem satisfazer-se ou não conforme lhes caiba (ou caiba aos seus conceitos do limite conceitual da classe trabalhadora): ela é a manifestação da revolução socialista em música [...] Ela tripudia sobre o mito e insiste que a música é tocada por pessoas. (Watson, 2013, p. 173)⁷³

Segundo Watson (2013), o Fusion de McLaughlin é fundamentalmente um idealismo transcendental: o instrumento serve

73 Tradução livre de: “To the mainstream, all avant-gardes look the same, but the avantgarde is actually bifurcated by a struggle between transcendental idealists and dialectical materialists. Free Improvisation is not simply another ‘avant excess’ which Marxists can indulge or not as it suits them (or as it suits their concept of the conceptual limits of the working class): it is the manifestation of socialist revolution in music [...] It stomps on myth and insists that music is played by people”

para comunicar a mensagem transcendental de uma igualdade idealista (na melhor das hipóteses). A improvisação é outro caso, ela não está ocupada em transmitir uma mensagem - o instrumento não é um meio. A fisicalidade do instrumento e a lógica da aliança músico-instrumento é uma afirmação radicalmente democrática: a música é feita por pessoas tocando - não há espaço para valor estético que distribua músicos e não músicos. Mas mais que isso...

Watson (2013) sugere compreender o fusion de McLaughlin como uma composição do espaço segundo uma lógica que divide a inteligência: saber de um mestre, ignorância do ignorante. Nessa relação pedagógica, como chama Rancière (2012), “há alguma coisa - um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado - num corpo ou numa mente - e deve passar para o outro” (p.18). No caso da Improvisação, por outro lado, e, em especial, no caso de Bailey, a relação instrumento-músico como produção da música substitui esse saber. Poder-se-ia argumentar que, no fim, dá no mesmo. Não é o caso: o primado geral do agir sobre o ser que caracteriza a não discursividade da relação instrumento-músico e da anterioridade do gesto sobre o som não permite a existência de direito de um princípio estético de organização, a partir do qual se possa distinguir uma capacidade superior e uma capacidade inferior. O que não significa, de todo modo, que o improvisador não tenha um saber, uma técnica e uma arte que precisou aprender, significa somente que essa técnica não deriva de nenhum conhecimento que invoque outra inteligência. “Não há”, diz Bailey (1992), “improvisação boa ou improvisação ruim.” Há improvisação: aliança músico-instrumento, relação entre essa e outras alianças em um espaço aberto no qual os músicos traduzem e transcriam, reagem e respondem. A improvisação é uma conversa e a platéia está observando essa conversa, não recebendo uma mensagem (Bailey, 1996). O espaço dessa conversa é, antes, um dissenso:

uma organização do sensível no qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação” (Rancière, 2012, citcit, p.48).

A platéia escuta e traduz - isso é, relaciona, compara - mas não há contexto a priori segundo o qual comparar, não há princípio

transcendental que julga uma tradução como verdadeira. Ou, como diz Watson (2013, p. 178), a diferença entre Bailey e McLaughlin é harmônica: há um princípio segundo o qual McLaughlin é compreensível, o mesmo não pode ser dito de Bailey. Há, por outro lado, uma lógica do espaço sonoro e da performance, dos sons e das pessoas, que caracteriza um conflito de sensibilidades, um dissenso, afirma uma distância que não precisa ser transposta por um método, por uma pedagogia. Eficácia da distância.

Se considerarmos essa questão nos termos aristotélicos das quatro causas, veremos que há uma distinção ainda mais radical. O idealismo transcendentalista faz da mensagem a causa final, a harmonia a causa formal, o som a causa material e o músico a causa eficiente. Mas o materialismo que atualiza-se, entre outros, na Improvisação subverte essa distribuição: só há a causa eficiente, imanente, a aliança entre o músico e o instrumento (e as relações entre essas alianças e as outras alianças que tomam parte numa performance de grupo). As outras causas identificam-se a essa, o que, em última instância, leva à sua abolição. É a ação do músico (ou melhor, da aliança músico-instrumento) que produz a música.

Mas podemos ainda elaborar essa oposição de outra maneira através da distinção entre armas e ferramentas. A aliança é um tema fundamentalmente guerreiro ou mágico, em oposição à filiação. A lógica numérica de uma máquina de guerra diz respeito ao número numerante que articula humano-arma, humano-cavalo-arma, humano-máquina como alianças numéricas do espaço liso (Deleuze e Guattari, 2012). Deleuze e Guattari propõe uma distinção entre as armas e as ferramentas baseada num método diferencial de cinco pontos: “o sentido (projeção-introcepção), o vetor (velocidade-gravidade), o modelo (ação-livre-trabalho), a expressão (joias-signos), a tonalidade passional ou desejante (affecto-sentimento)” (p. 88). Mas essa distinção só pode ser compreendida à medida em que os objetos técnicos são agenciados por máquinas, isso é, as características que diferenciam armas e ferramentas não são intrínsecas ao objeto técnico, mas internas a eles à medida em que remetem a agenciamentos diferentes. A guitarra, nesse sentido, não é nem arma nem ferramenta, ao menos não antes de ser selecionada, recordada do *phylum* e agenciada, isso é, enquanto não é tomada em uma lógica específica de uso. Segundo o sentido, fica claro que a improvisação é própria da aplicação do objeto técnico de guerra: enquanto a ferramenta opera preparando uma matéria, cuja resistência cabe dominar, para o equilíbrio de um meio de interioridade, a arma projeta a aliança corpo-objeto-técnico num espaço liso (golpes, “revides

a inventar”). A guitarra-ferramenta diz respeito ao controle de uma matéria (“dominar o instrumento” para dominar o som), enquanto a guitarra-arma diz respeito aos duelos coletivos da improvisação, mediação do imediato, projeção no espaço liso. A questão é semelhante segundo o vetor: num caso a guitarra existe em relação à gravidade de um corpo uno, um meio de interioridade - o músico que concebe a música e a executa através da ferramenta - mas a guitarra arma é uma relação com a velocidade - velocidade absoluta que não vai de um ponto ao outro, abertura ao devir, ao futuro, ao incerto. A arma só opera em relação a outra arma, seu uso é circunstancial, enquanto a ferramenta opera sobre uma matéria conhecida e constante. Segundo o modelo de ação as armas e as ferramentas diferenciam-se por definições motrizes: trabalho e ação-livre: “O deslocamento linear, de um ponto ao outro, constitui o movimento relativo da ferramenta, mas a ocupação turbilhonar de um espaço constitui o movimento absoluto da arma.” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 81). A expressão da arma e da ferramenta diferenciam-se segundo jórias ou signos. O trabalho, dizem Deleuze e Guattari, é inseparável de uma semiotização da atividade operada pela escrita - a ferramenta é própria de uma forma de expressão, um regime de signos significante. A guitarra ferramenta, como disse, remete à interioridade do músico que ela significa, mas a guitarra-arma opera sobre uma matéria em fluxo, não significante. A aliança músico-instrumento não revela nenhuma interioridade do músico, ela não remete a um sentido, mas diz respeito a uma produção, uma projeção afectiva. O sentimento (segundo a tonalidade passional) remete a um *eu* como interioridade, como exercício dessa interioridade, mas o afecto é projeção e transformação de uma velocidade.

De um modo geral, a guitarra-ferramenta remete ao aparelho de Estado: ela trabalha materiais sobrecodificados, constitui uma linguagem de signos significantes que remetem a um eu como interioridade. Ela trabalha sobre as resistências dos materiais, dá forma à matéria, organizando-os em um regime significante, uma forma de expressão que enxerta nas substâncias de conteúdo uma gramaticalidade musical que faz ouvi-los como expressão de um sentimento ou de uma ideia. A guitarra-arma, por outro lado, nada significa, a priori: ela têm com as matérias uma relação secundária, derivada da sua relação com a velocidade. Não são os materiais em movimento, mas o movimento que precede o movido e o constitui - e o movimento é inseparável de uma linha de fuga que arrasta as matérias por um espaço aberto. Se a matéria adquire uma forma, só pode fazê-lo como resultado de um movimento aberto, de um delírio, de uma errância e não como representação de um

eu. O som não adquire a gramaticalidade que remete aos sentimentos de um eu, mas a um jogo aberto, fundamentalmente dialógico.

Um mecanismo que eu uso às vezes é tocar alguma coisa, meio que nada - algo desleixado seria um bom termo - e então tento descobrir o que era. [...] É deliberadamente muito indeterminado. Há certas coisas que eu acho muito difícil de controlar, como algumas coisas mais ruidosas. Eu não sei exatamente como elas vão soar quando eu tocá-las. [...] E a um bocado dessas coisas onde você não pode dizer exatamente quais serão os resultados. (1975)⁷⁴

Lançamento, revide, indeterminação. A aliança músico-instrumento de Bailey faz a guitarra remeter a uma máquina de guerra e ao espaço liso. O atonalismo e a *klangfarbenmelodien* preparam esse campo, buscam “limpar” o som de seus constituintes gramaticais óbvios e abrir o espaço para uma nova continuidade não discursiva. Mas é na fisicalidade do som e do instrumento, na relação imanente músico-instrumento e na fisicalidade, por fim, do gesto de *tocar* que Bailey encontra seus materiais não gramaticais. Tocar é um ato, um gesto, uma produção, não a representação de um discurso, de uma ideia, de um sentimento, de um eu. Realizar um gesto musical é lançar um som ao debate, é abrir um espaço agonístico cuja resolução não está - não pode estar - dada de antemão. O som não está aí em lugar de algo, ele não representa, ele é uma produção, uma atividade. Uma linguagem, diz Bailey, literalmente desarticulada...

4.4 OS PROBLEMAS DO TEMPO

A música é, por excelência, a arte do tempo. Segue-se à questão dos materiais, a questão do tempo: se não segundo uma gramaticalidade, como organizam-se os sons no tempo? Isso é: qual a lógica segundo a

74 Tradução livre de: “A device I use sometimes is to play something quite nothing – sloppy would be a good word – then try to figure out what it was. [...] It’s deliberately very indeterminate. There are also certain things I find very difficult to control, like some of the noisy things. I don’t know exactly what they’re going to sound like when I play them. [...] And there are quite a lot of things like that where you can’t tell exactly what the result is going to be.”

qual um som segue-se ao outro? A música é a arte do tempo, mas a improvisação, em especial, está em uma relação privilegiada com o tempo. É que, há, na música, duas temporalidades. Bill Evans, descrevendo o Jazz como improvisação, notoriamente definiu-o como *um minuto de música em um minuto de tempo*. No mesmo sentido, Bailey transcreve uma conversa entre Frederic Rzewski e Steve Lacy (dois improvisadores):

Em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação é que, em composição, você tem todo o tempo que você quiser para decidir o que dizer em quinze segundos, enquanto, na improvisação, você tem quinze segundos (em Bailey, 1993, p.141)⁷⁵

A improvisação, diz Rogério Costa (2016), é o tempo em estado puro - é o tempo quem, em última instância, organiza os sons. Kaiser, entrevistando Bailey, relembra uma afirmação do guitarrista: “Você disse que, idealmente, se você tocasse duas notas, não haveria nenhum ponto de conexão entre elas, exceto enquanto elas se sucedem no tempo”⁷⁶ (Bailey, 1975). Segundo Lash (2010) Bailey, na primeira edição de *Improvisation*, cita Wittgenstein como uma definição aceitável de improvisação: “Se, por eternidade, for compreendido não uma duração temporal interminável, mas a intemporalidade, então vive eternamente aquele que vive no presente.”⁷⁷ A improvisação é o instante eterno, o tempo em estado puro, a mediação do imediato. Se, no que concerne aos materiais, Bailey procura a criação de materiais não-tonais, no que concerne à forma, à distribuição dos sons no tempo, busca essa temporalidade radical como forma de expressão. Neste sentido, diz Bailey, a diferença entre improvisação idiomática e não-idiomática reside no fato de que a improvisação idiomática é uma questão geográfica, um idioma é uma identidade “refletindo uma região e uma

75 Tradução livre de: “in fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds.”

76 Tradução livre de: “You said that ideally if you played two notes, there wouldn't be any point of connection, except in so far as the notes followed from each other in time.”

77 Tradução livre de: “If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness then he lives eternally who lives in the present”

gente em particular”, ela é como um sotaque ou um dialeto. Mas “na música livremente improvisada, suas raízes estão na ocasião e não no lugar”⁷⁸ (Bailey, 1996).

O cisma entre duas temporalidades que diferencia improvisação e composição implica direcionalidades diferentes. A temporalidade sobreposta da composição, em que quinze segundos condensam uma quantidade indeterminada de tempo, constrói uma gramaticalidade, o tempo é implicado por outra temporalidade. Mas o tempo da improvisação redobra esse cisma: a temporalidade da improvisação não é menos cindida que a da música. Explico: se a composição faz com que uma temporalidade outra implique o momento segundo uma gramaticalidade, na improvisação os materiais, quando condicionam uma gramaticalidade, também introduzem outra temporalidade no momento - a história de seus usos. É claro, todo material é, em algum sentido, anterior (ou, como diz Bailey (1993), a improvisação sempre se dá em relação ao conhecido), mas uma coisa é um material cuja história constitui uma gramaticalidade, cujo uso remete ao tempo da composição e outra é um material que não define tempo algum, mas deixa-se organizar no instante, naquela intemporalidade que, como quer Wittgenstein, caracteriza o eterno e, como quer Bailey, a improvisação.

Dizia anteriormente que a gramaticalidade dos materiais idiomáticos - em especial a discursividade tonal da qual Bailey procura afastar-se - implicam o tempo, organizam um tempo estriado, métrico, em que se vai de um ponto ao outro. A gramaticalidade, em última instância, forma caminhos dados. Mas, como vimos, Bailey reinventa os seus materiais a partir da fisicalidade do instrumento, da relação imanente músico-instrumento e da gestualidade do tocar. Sem essa gramaticalidade, ou, como coloca Lash (2011), dado que os materiais de Bailey, supostamente, devem organizar-se de uma maneira não causal, como eles compõem-se um com os outros no tempo?

Em primeiro lugar, diz Lash (idem), a questão é menos criar continuidade do que romper as continuidades óbvias. Bailey acredita que entre dois sons que se seguem no tempo, cria-se, de qualquer modo, uma continuidade - o problema não é esse. O músico não precisa preocupar-se com encontrar uma lógica de continuidade, pois o tempo é a continuidade: dois sons seguem-se porque se seguem. Mas a

78 Traduzido livremente de: “They are formed the same way that speech vernacular, a verbal accent, is formed. They are the product of a locality and society, by characteristics shared by that society . [...] In freely improvised music, its roots are in occasion rather than place.”

causalidade é o problema: aboli-la não só nos materiais, mas na forma. A linguagem de Bailey é criada de modo que todos os elementos estejam à mão o tempo todo, de modo que cada elemento possa ser seguido por qualquer outro, ou, como coloca Lash (2010, p. 77): “qualquer elemento do vocabulário de Bailey existe não em uma relação hierárquica com o resto do seu vocabulário, mas permanece metonimicamente adjacente a qualquer outro elemento”⁷⁹.

Por outro lado, a lógica dos materiais parece implicar, de algum modo, a lógica do tempo. Dito de outro modo, a fisicalidade do instrumento, a aliança instrumento-músico e gestualidade terão um efeito de continuidade, que não é propriamente discursivo, gramatical ou causal. Respondendo ao comentário de Kaiser, Bailey (1975) diz:

Isso tem a ver com esse impulso instrumental de que falávamos, o impulso instrumental de Curt Sachs⁸⁰, que, se você está tocando um instrumento de um certo modo, há uma dimensão física do tocá-lo - ou seja, não são só dois fios ligados no seu cérebro, há todo um físico sobre isso, você usa os dois pés, as duas mãos - então, muitas vezes

79 Tradução livre de: “any individual element of Bailey’s vocabulary exists not in a hierarchical relationship with the remainder of his vocabulary, but stands metonymically adjacent to any other element.”

80 O conceito de *impulso instrumental* é apresentado por Sachs em *The Wellsprings of Music*, numa discussão em que diferencia música instrumental e música vocal. Transcrevo o trecho no original: “The instrumental impulse is not melody in a ‘melodious’ sense, but an agile movement of the hands which seems to be under the control of a brain center totally different from that which inspires vocal melody. Altogether, instrumental music, with the exception of rudimentary rhythmic percussion, is as a rule a florid, fast, and brilliant display of virtuosity. Unlike the distinct and clearcut melodies of voices, it consists of quick figures and passages, which often remind the listener of seventeenth century ‘divisions.’ Quick motion is not merely a means to a musical end but almost an end in itself, which always connects with the fingers, the wrists, and the whole of the body: the inventive power of a drummer, for instance, depends on the nature and particularly on the beating position of his drum and therewith on the position of the hands and their striking arc. A drummer who holds the drum like a hobby-horse between his legs plays rhythms different from those which he would perform on a drum he squeezes under his shoulder or carries horizontally in front of his abdomen.”

vão existir ocasiões onde há certas continuidades físicas.⁸¹

O espacial, como diz Lash (2011), afeta o temporal. A continuidade não provém de um princípio transcendental ou de uma noção idealista de tempo, mas daquela relação imanente entre o músico e o instrumento. Não é a ideia o que faz com que dois sons sigam-se, mas o gesto, do mesmo modo que não é a discursividade o que produz continuidade, mas o tempo. De modo que o gesto, que existe no momento, ou seja, o primado do agir sobre o ser, não remete a uma temporalidade outra - aquela da composição - mas funde o tempo e o momento.

Lash (2010) vê aí uma realização da diferença deleuziana: repetir sempre a primeira vez. E Deleuze (2012) aponta uma relação muito específica do tempo e da diferença. Entre o tempo e o espaço há uma diferença de natureza, segundo a qual o tempo é a própria diferença, o que difere e faz diferir a matéria. Os materiais musicais, nesse sentido, são, de todo modo, inertes, eles não implicam movimento, exceto à medida em que são referidos a uma discursividade. O tempo - que no caso de Bailey é atravessado pela fisicalidade - insere neles a diferença, arrasta-os em devir, tanto mais, quanto mais se prestam à desterritorialização - de modo que, ao mesmo tempo em que o processo de geração dos materiais, afeta o tempo, o tempo também os afeta. Bailey quer construir uma linguagem com materiais que tenham “a mudança embutida neles” (Bailey, 1998), materiais que, em última instância, se prestem a organização unicamente através da improvisação, materiais, isso é, que, assim como a improvisação, estejam em uma relação privilegiada com o tempo: velocidade absoluta, nomadismo do som.

Bailey diz, da chamada Improvisação Livre, que ela consiste em tocar sem memória - sem passado. O que é certamente impreciso: a criação sempre se dá em relação àquilo que veio antes dela (Vigotsky, 2009). O problema é outro, como diz Lash (2010): não abolir a memória musical, mas desafá-la, desfiar os usos do som que são pré-

81 Tradução livre de: “It’s to do with this instrumental impulse we were talking about, Curt Sachs’ instrumental impulse, that if you’re playing an instrument in a certain way that’s got a physical side to the playing of it – that is, it’s not just two wires plugged into your brain, there’s a whole physique about it, you use both feet, both hands – then many times there are going to be occasions where there are physical continuity things.”

determinados pelo passado. Há naturalidade demais, espontaneidade demais na lógica que faz o passado criar o presente, isso é, na lógica segundo a qual o momento existe sempre como atualização de um passado. Desafiar a memória musical não é abolir o cisma entre duas temporalidades, mas, reconhecendo-o, não permitir que o momento seja definido pelo passado. Ou, como diz Bailey (1993):

Toda improvisação se dá em relação ao conhecido, quer seja o conhecido tradicional ou recentemente adquirido. A única diferença real reside nas oportunidades da improvisação livre de renovar ou mudar o conhecido de modo a provocar uma indeterminação que, por definição, não é possível na improvisação idiomática. (p. 142)⁸²

4.5 O SILÊNCIO E O TEMPO

O que nos leva outra vez ao problema deste capítulo: o que, se sequer é possível, seria improvisação não-idiomática? Partimos da suposição de que improvisação não-idiomática descreveria, ao menos, a música de Bailey - o que, ao meu ver, parece justificado. Seria, então, possível, a partir dela, definir, mais ou menos, o conceito.

Em termos gerais, a pesquisa de Bailey, sua linguagem, busca desarticular a gramaticalidade dos materiais e as continuidades óbvias que ela implica: deixar o espaço aberto para ser ocupado pelos sons, composto pelo tempo. Essa desarticulação, como vimos, inspira-se no atonalismo, no serialismo, na música eletrônica, numa filosofia do tempo, mas, especialmente numa relação específica com a guitarra: a fisicalidade do instrumento, a relação imanente músico-instrumento e a fisicalidade do ato de tocar. Nesse sentido, a música de Bailey é aquilo que Brooks e Barret (Brooks, 2014) chamam de Radicalmente Idiomática. Ela “ajusta-se sob os dedos”, ela é possível, e somente é possível, segundo a guitarra. Não é o caso de contornar o instrumento, mas de relacionar-se com ele, com as limitações que ele impõe e as possibilidades que fornece. A música de Bailey, diz Watson (2013),

82 Tradução livre de: “All improvisation takes place in relation to the known whether the known is traditional or newly acquired. The only real difference lies in the opportunities in free improvisation to renew or change the known and so provoke an open-endedness which by definition is not possible in idiomatic improvisation.”

deriva do seu instrumento. O espaço entre os dedos e a guitarra, ou melhor, a relação músico-instrumento é pequena demais para incluir uma metafísica, uma lógica geométrica de harmonia, singular demais para incluir a história da música. Como coloca Brooks (2014), Bailey (e Barrett), “procuram abstrair-se dos idiomas estilísticos e instrumentais convencionais através de uma radicalização das linguagens musicais e táteis de tocar guitarra” (p. 63)⁸³.

Bailey limita-se à guitarra, mas não à história da guitarra, ao limitar-se a ela, ele a reinventa. Sua música poderia, como faz Bullock (2010), ser descrita então como *self-idiomatic* (algo como, idiomática a si ou individualmente idiomática): uma música que utiliza instrumentos tradicionais de um modo estranho ao seu uso tradicional. “O que distingue a música *self-idiomatic*,” diz Bullock (p.142), “é o foco nos atos de produção de som pelo seu potencial produtivo e não em serviço da representação de uma identidade idiomática externa, recebida. Música *self-idiomatic* envolve a projeção dos gestos e das ações no som” (p. 142)⁸⁴ O som, em Bailey, dizia eu, não deriva de um princípio, nada representa, mas é um processo de produção, um gesto, um ato. A forma, por sua vez, não deriva - nem na música de Bailey, nem na música *self-idiomatic* - de algum princípio formal. Sobre a segunda, Bullock enumera três fatores de organização da forma: “os próprios processos de produção de som; o uso desses processos no tempo; e, numa situação de grupo, as relações geralmente não hierárquicas entre os músicos”⁸⁵ (p.142). No caso de Bailey, fora da situação de grupo, dizem respeito ao gesto, à fisicalidade do instrumento, ao *impulso instrumental*. Por outro lado, talvez, também, como quer J. M. Menezes (2010), a música de Bailey possa simplesmente ser chamada de idiomática. Não é, segundo o que vimos, o caso da música de Bailey ser, em última instância e inevitavelmente, limitada - pela guitarra, ao menos, ou ainda pela sua linguagem? É preciso diferenciar duas formas

83 Tradução livre de “seek to abstract themselves from conventional stylistic and instrumental idioms through a radicalization of the musical and tactile languages of guitar playing.”

84 Tradução livre de “what distinguishes self-idiomatic music is the concentration on sound-making actions for their own productive potential rather than in the service of representation of an external, received idiomatic identity. [...] Self idiomatic music involves projection of gestures and actions into sound.”

85 Tradução livre de: “sound-making processes themselves; the deployment of those processes in time; and, in an ensemble setting, the generally non-hierarchical relationship among the musicians”

de limitação, entretanto: uma limitação de fato e uma limitação de direito. Explico...

Deleuze e Guattari apresentam-nos duas lógicas de produção do espaço que correspondem, respectivamente ao aparelho de Estado e à máquina de guerra: o estriado e o liso. De maneira simplificada, o espaço estriado consiste na produção do espaço, pelo aparelho de Estado, em que o espaço é medido, recortado, organizado para ser distribuído, enquanto o espaço liso, ocupado pela máquina de guerra, é ocupado. Dito de outro modo, no primeiro caso distribui-se o espaço, no segundo, ocupa-se. O espaço estriado necessita de um princípio de contagem, um intervalo ou módulo segundo o qual o espaço é recordado e a partir do qual é possível definir lugares e funções, isso é, distribuí-lo. O espaço liso, por outro lado, tem por “princípio” o fluído: tomar a forma do espaço, ocupá-lo, distribuir-se sobre ele. Essas diferenças, entretanto, existem de direito, isso é, abstratamente; os espaços concretos existem segundo misturas dessas lógicas e, de fato, isso é, concretamente, os espaços são, em alguma medida, limitados. Dito de outro modo, concretamente os espaços diferem quantitativamente, isso é, há uma diferença de grau, segundo a qual um espaço é mais liso ou mais estriado. Abstratamente, entretanto, a diferença entre liso e estriado é quantitativa.

Diria da música que, concretamente, ela deve ser, inevitavelmente, limitada de fato - seja, em primeiro lugar, pela limitação temporal, seja, em segundo lugar, pela limitação do vocabulário do músico. Tudo muda, entretanto, conforme considerarmos as limitações de direito, isso é, segundo a lógica que as agencia. Menezes (2010) considera que a limitação de fato consistiria um idioma e, ainda mais, um não-idiomatismo de direito, ou como coloca “a ausência de regras”, definiria, contraditoriamente, um idioma. A questão é saber se abstratamente a lógica de um não-idiomatismo difere qualitativamente da lógica de um idiomatismo - i.e., saber se há diferenças de grau ou de natureza entre uma e outra lógica - e, por fim, se, em cada caso, a limitação de fato deriva de uma limitação de direito (limitação como objeto analítico) ou não (limitação como objeto sintético).

Um gênero musical diz respeito à dupla articulação que se opera sobre a matéria informe da música - o som. Essa dupla articulação consiste na seleção dos materiais e a formação dos compostos, que compreendemos como forma de conteúdo e forma de expressão. Um idioma musical é necessariamente implicado por essa articulação, que, em última instância, define, em um gênero, uma distinção entre som e

ruído. É aí que reside a limitação de direito - na distinção abstrata entre som e ruído, ou seja, na ideia de que, qualquer que seja, há uma distinção formal possível entre o som e o ruído, entre sons *apti melo sunt* e um *outro*, uma exterioridade que cabe conjurar. Ela define um princípio de corte, através do qual o espaço sonoro é estriado, distribuindo os lugares e as funções dos sons segundo propriedades intrínsecas determináveis a partir desse princípio.

Bailey organiza sua linguagem (seu idioma, se quisermos) segundo algo diferente de um princípio de corte: a fisicalidade do instrumento, a relação imanente músico-instrumentista e a fisicalidade do gesto. Bailey, como disse, quer fazer ouvir o som um fenômeno material - e não, necessariamente, musical. Ele é, como disse, um físico. Lash (2010), por outro lado, aponta a possibilidade de Bailey ter adaptado o conceito de *epoché musical* de um ensaio não publicado de George E. Lewis: redução fenomenológica do mundo ao musical. Bailey quer, de fato, afastar o som de suas associações históricas, desafiar a memória musical, suspendê-la. O que me leva a pensar em outra associação possível.

Não que Bailey, de qualquer modo aprová-la-ia - Cage, diz ele, tem um *copyright* dessa ideia (1995) - mas não seria o caso de Bailey, assim como Cage, estar interessado em dissociar o som da música? Sugiro compreender a lógica segundo a qual o guitarrista seleciona seus materiais a partir da noção de silêncio, em Cage. Cage pensou sobre o silêncio de diversas formas ao longo dos anos e não pretendo apresentar aqui nem uma síntese nem uma hermenêutica das suas ideias, somente extrair daí uma ideia simples: o silêncio é uma relação específica com o continuum sonoro. Silêncio não é ausência de som, ele conjuga a emancipação da dissonância e do som, radicaliza Schoenberg, Russolo e Schaeffer, e lança o musical sobre todo o continuum. Ele é a continuidade da música e do continuum sonoro:

No entanto, devemos inventar uma música que seja como a mobília - uma música, isto é, que será parte dos ruídos do ambiente, que os leve em consideração. Penso nisso como algo melodioso, suavizando os ruídos das facas e dos garfos, não dominando-os, não se impondo. Ela encheria aqueles silêncios pesados que, às vezes, caem

entre amigos jantando juntos.⁸⁶ (Cage, 2011, p. 76)

Por outro lado, o silêncio é a totalidade do continuum sonoro. Uma peça silenciosa é atravessada por toda sorte de sons, ela é composta por eles. 4'33'' diz respeito menos à ausência de sons que à sua ubiquidade. Ou, como diz Cage (2011, p.8): “Não existem espaços vazios ou tempos vazios. Há sempre algo para ser visto, algo para ser ouvido. De fato, tentemos fazer silêncio como for, não conseguimos.” O silêncio, como forma de conteúdo, é a abolição da membrana entre o som musical e ruído. Projetando a música sobre todo o continuum, todo som passa a ser audível musicalmente, ou, como diz Douglas Kahn (1997), o silêncio não deixa som fora da música.

Em Bailey, nesse sentido, nenhum som produzido pela relação músico-instrumento pode ser entendido como não-musical. A própria distinção abstrata entre som e ruído já não faz sentido. Não se trata de metafísica: o continuum sonoro não é recortado pela idéia, mas pelo gesto. O som, nos lembra Bailey, é um fenômeno físico, cujas associações sistemáticas e históricas podem ser ignoradas. E o que vale para o conteúdo, vale para a expressão. A articulação da música, seu desenvolvimento, a formação dos “compostos maiores” se dá no tempo e pelo tempo. Como dizíamos: é o tempo quem define a continuidade, de modo que qualquer som pode suceder qualquer som, qualquer simultaneidade pode suceder qualquer simultaneidade, que, agora, já não diz mais respeito ao acorde - são simultaneidades de *sons*, não de notas. Tempo em estado puro, tempo como forma de expressão, quer dizer exatamente isso: um som sucede o outro pois o sucede, uma verticalidade, uma simultaneidade, existe em função do tempo e não em função de uma discursividade. E, novamente, o tempo é materializado pela física de Bailey.

Se, como dizia, um gênero musical define-se pela forma como recorta o continuum estabelecendo som e ruído, como chamar uma lógica que trabalha o continuum sem recortá-lo? Como designar o espaço liso que se insere e se alastra no meio dos gêneros musicais?

86 Tradução livre de: “Nevertheless, we must bring about a music which is like furniture-a music, that is, which will be part of the noises of the environment, will take them into consideration. I think of it as melodious, softening the noises of the knives and forks, not dominating them, not imposing itself. It would fill up those heavy silences that sometimes fall between friends dining together.”

Proponho, sem nenhuma surpresa, chamá-la, nesse caso, de improvisação não-idiomática. A limitação de fato, que Menezes quer que defina a improvisação como idioma, não deriva de um princípio de limitação de direito, ela é circunstancial, resultante, não fundamental, produto e não processo. Não é a limitação o que define um espaço estriado, mas a lógica segundo a qual ele é, em princípio, limitado, i.e. recortado antes de ser distribuído, enquanto o espaço liso é ocupado como um fluido. Uma linguagem pode ser feita de um único material e ainda assim não ser limitada por princípio - é seu uso, a lógica que o alimenta, o que estabelece a limitação.

A linguagem de Bailey, a improvisação não-idiomática, deriva e outro princípio, uma afirmação radical: não há nada além do músico e do instrumento, da relação entre eles. O que quer dizer: não há critério estético possível fora dessa relação, não há princípio transcendental que possa determinar a distinção entre o som e o ruído. Não há, do mesmo modo, gramaticalidade dos materiais ou discursividade do discurso musical: os materiais não contém as propriedades intrínsecas que definiriam um significante, a música, portanto, não remete a um significado, a uma interioridade, a um *eu*. A improvisação não-idiomática é uma linguagem do fora - fora da linguagem, ao menos, do regime significante do signo.

Essa linguagem anuncia uma nova lógica das capacidades: é que ela não se permite dividir segundo, nem pode fundamentar uma divisão entre *logos* e *phoné*, entre capacidade e incapacidade, entre saber e ignorância. Não há nada além do músico e do instrumento: o que se segue pode ser simples ou complexo, ordenado ou caótico, elegante ou tosco - mas não há possibilidade de determinar *não-música*, logo *não-músico*. Uma outra lógica do espaço sonoro, anuncia outra lógica de comunidade: toda música, para parafrasear Rancière (2010), é feita do mesmo modo - relação músico-instrumento.

Música experimental. Comunidade que vem. Platão treme...

5 COBRA E A COMUNIDADE DE IMPROVISADORES

Em 25 Julho de 1944, as tropas aliadas lançaram a *Operação Cobra*, que visava romper o bloqueio alemão na costa da normandia e abrir caminho para a tomada de Paris. Em 1977, a operação inspirou um jogo de simulação de mesa, chamado *Cobra: Patton's 1944 Summer Offensive in France*, publicado pela revista *Strategy & Tactics*. Em 1984, o jogo, por sua vez, emprestou seu nome para - e, em certa medida, inspirou - o jogo musical de John Zorn: *Cobra* (Brackett, 2010).

Cobra é uma música peculiar, única em diversos sentidos, uma espécie de composição para improvisação, ou, como destaca Bailey (1993), para improvisadores. Como composição, ela é um tanto paradoxal: não há materiais notados, linhas a seguir, signos que remeteriam a este ou aquele som; não há instrumentação definida, número de músicos ou de instrumentistas, duração, andamento, dinâmica, sequência de acontecimentos. Há *cues* - sinais de entrada - que designam relações entre músicos, zonas de intensidade musical abstratas. Como improvisação, ela não deixa de ser, também, um pouco paradoxal (ao primeiro olhar): improvisação livre-estruturada, livre-controlada, improvisação conduzida... Como veremos, entretanto, isso é menos um paradoxo do que uma tensão, uma aporia estratégica, que constrói um espaço esburacado que comunica e colapsa os espaços estriados com os espaços lisos. Cobra, disse, é uma composição para improvisadores, um jogo musical, uma explicitação do drama político do som. Diz Zorn: uma sociedade em miniatura (em Bailey, 1993, p.78), um drama humano (Zorn, 2017, p.277).

Se, em Bailey, nossa questão era a possibilidade de uma linguagem não-idiomática, uma linguagem do fora, que não respondesse e não derivasse da interioridade dos gêneros musicais, em Cobra, nosso interesse recai sobre uma lógica de comunidade: a possibilidade de reunir essas linguagens, de construir um comum com elas. Dito de outro modo, a possibilidade de criar música coletivamente sem a necessidade de organizar o espaço sonoro segundo um princípio que distribua música e não-música, isso é, sem que uma identidade dos gêneros musicais pré-configure esse espaço. A música de Bailey cria essa ruptura, como vimos, a partir de um problema que ele encontra no coletivo. A improvisação é, em última instância, uma prática coletiva, que se origina de um coletivo fazendo música “livremente” e tentando encontrar uma linguagem que se permita ser organizada somente através dessa prática. Mas Bailey não foi o único a fazê-lo... dos anos 60 para cá, os improvisadores desenvolveram suas relações de aliança com seus

instrumentos inventando formas radicais de uma música não-idiomática, ou *self-idiomatic* se quisermos preservar o primeiro termo somente para a música de Bailey. O problema que enfrentaremos com Cobra é o da construção, a partir de linguagens tão diversas, de uma potência de ação comum, uma capacidade de comunicação que não dependa de uma identidade, de uma linguagem única ou unívoca.

Para discutir Cobra, proponho ligá-la às peças, lógicas musicais e estéticas em geral que, direta ou indiretamente, influenciam essa peça, buscando, com isso, explicitar as lógicas da peça e como estas tocam e atualizam a política da música no que diz respeito à constituição de uma capacidade coletiva de ação e enunciação. Primeiramente, entretanto, introduziremos os *Game Pieces* e Cobra.

5.1 COLAGEM E DESCONTINUIDADE

Um aspecto das músicas de John Zorn frequentemente discutido é a colagem e, conseqüentemente, a descontinuidade: Zorn liga elementos heterogêneos - tanto horizontalmente, quanto verticalmente - produzindo descontinuidades diversas, *jumpcuts*, sobreposições. Ouça *Speedfreaks*, *Cat O'Nine Tails* ou *Forbidden Fruit*. Ouça *Spillane*, *Goddard* ou mesmo *Cobra*. A continuidade óbvia e homogênea não é uma preocupação dessas músicas, muito pelo contrário. É uma estrutura semelhante que proponho para este capítulo.

Escrever sobre a música de Zorn de uma maneira tradicional é particularmente difícil, como aponta John Brackett (2008). Proponho contornar essas dificuldades, em parte, realizando, como Marcel Cobussen (2002), algo como uma composição *File-Card* sobre Cobra, que formaria “uma espécie de imagem caleidoscópica” da peça. Explico... Zorn chama de *File-Card Composition* uma forma de música que se desenvolveu a partir das *Game Pieces* (como *Cobra*) e que consiste de diversos “blocos”. Em, por exemplo, *Spillane*, Zorn cria, a partir da obra do escritor Mickey Spillane, “listas de impressões, ideias e trechos de sons, que são mais tarde transferidos para cartões como eventos individuais.”⁸⁷ (Cobussen, 2002). Esses cartões são relances sobre o tema e formam a base da peça. Eles não são contínuos e homogêneos, mas apontam para um mesmo assunto. Assim é a estrutura deste capítulo: não um desenvolvimento linear, mas eventos, colagens,

87 Tradução livre de “lists of impressions, ideas and snippets of sound, some of which are later transferred to file cards as individual events.”

cartões sobre *Cobra*. Zonas de intensidade contínuas seguindo-se umas às outras, micro-platôs, se quisermos.

5.2 OS GAME PIECES

Entre 1974 e 1992, o compositor e improvisador americano John Zorn compôs vinte e sete peças que designou *Game Pieces* (Zorn, 2017). Para defini-las nominalmente, digamos que um *Game Piece* é, ao mesmo tempo, uma peça musical, um jogo e uma estrutura ou sistema de improvisação. São peças musicais no mesmo sentido em que, por exemplo, as *três peças em quartos de tom* de Charles Ives são peças: elas possuem uma espécie de identidade entre performances, por mais diferentes que sejam. São jogos (musicais) à medida em que são uma atividade lúdica em que se estabelecem uma série de regras, movimentos possíveis, problemas e soluções que dizem respeito a essas regras - como, por exemplo, um jogo de tabuleiro ou um jogo de futebol. São, por fim, uma estrutura ou sistema de improvisação à medida em que são formas de organizar a improvisação segundo certos parâmetros.

As peças foram criadas, em termos gerais, para dar conta das linguagens peculiares desenvolvidas pelos improvisadores do que convencionou-se chamar *Downtown Scene* de Nova York (Zorn, 2017). Essas linguagens foram desenvolvidas pelos músicos como relações bastante singulares com seus instrumentos, elas são, em muitos sentidos, como a linguagem de Bailey, não-idiomáticas ou *self-idiomatic*: não dizem respeito propriamente aos gêneros musicais, às formas *a priori* de recortar o continuum sonoro. São, antes, lógicas de improvisação, linguagens desenvolvidas a partir de e para a improvisação (Bailey, 1993). O interesse de Zorn residia em desenvolver uma forma de usar essas linguagens em um ambiente composicional, um ambiente em que acontecem coisas que geralmente não acontecem num ambiente de improvisação. Diz o compositor:

Os Game Pieces surgiram improvisando com outras pessoas, vendo que as coisas que eu queria que acontecessem não estavam acontecendo. Eu me pergunto: "Por que as pessoas não estão deixando mais silêncios?" Então eu escrevia uma peça para improvisadores que inerentemente tinha muitos silêncios. Ou: "Por que nem todos, de repente, mudam de uma vez?" Então eu criava um

pequeno sistema e escrevia uma peça envolvendo isso. (Zorn, 1999, 163)⁸⁸

Não bastava, entretanto, compor uma peça *sobre* as linguagens dos improvisadores e que envolvesse os acontecimentos que Zorn queria - isso seria simplesmente uma composição. Era necessário encontrar um jeito de “usar os talentos desses improvisadores em um contexto de composição sem, na verdade, atrapalhar o que eles fazem de melhor - que é improvisar”⁸⁹ (Bailey, 1993 p.75). Para tanto, Zorn cria os *Game Pieces* lidando primeiramente com relações entre os músicos e não com os materiais da música. As estruturas básicas dos primeiros *Game Pieces* são em primeiro lugar combinatórias: “estruturas muito simples - combinações, por exemplo, de todos os duetos possíveis em um grupo de doze, todos os trios possíveis”⁹⁰(apud Vickery, 2010, p. 66). Basicamente definindo quem toca, quem não toca e quem toca com quem em determinado momento. Em segundo lugar, essas peças iniciais são estruturadas em volta de parâmetros ou problemas específicos para serem desenvolvidos na improvisação. Zorn cita alguns exemplos: “Havia uma peça sobre colocar gêneros musicais diferentes um em cima do outro de um jeito Ivesiano⁹¹, e uma peça sobre concentrar as improvisações em pequenas frases, de modo que cada jogador pensa muito sobre cada nota”⁹² (McCutchan, 1999, 163-4). Essas peças

88 Tradução livre de: “Game pieces came about through improvising with other people, seeing that things I wanted to have happen weren’t happening. I’d wonder, “Why aren’t people leaving more silences?” So I’d write a piece for improvisers that inherently had a lot of silences. Or, “Why doesn’t everybody, all of a sudden, change at one time?” So then I’d create a little system and write a piece involving that.”

89 Tradução livre de: “harness these improvisors’ talents in a compositional framework without actually hindering what they did best - which is improvising.”

90 Tradução livre de: “very simple structures - combinations, for example, of all the possible duets in a twelve-piece group, all the possible trios”

91 Referência ao compositor americano Charles Ives. Zorn está referindo-se à algumas músicas do compositor em que elementos disparatados são colados verticalmente para criar uma espécie de paisagem musical. Os gêneros musicais, nessas músicas, são utilizados, em certo sentido, independentemente sobrepostos uns aos outros.

92 Tradução livre de: “There was a piece about putting different genres of music on top of one another in an Ivesian way, and a piece about concentrating improvisations into short statements, so that each player thinks very hard about every note.”

iniciais definem então relações entre os músicos e parâmetros para essas relações, elas definem quem toca com quem, quem não toca e como o que está tocando relaciona-se com os outros - mas não *o que tocar*. Os materiais e a música em si são realizadas pelos improvisadores, a peça organiza somente a forma (no sentido musical do termo). Ou melhor: organiza a lógica segundo a qual a forma da música é criada pelos músicos.

Nas peças mais simples, como *Klarina*, de 1974, executa-se uma lista de todas as combinações possíveis entre três músicos. Conforme as peças foram sendo criadas, mais elementos foram acrescentados, complexificando-as cada vez mais e abolindo também a necessidade de esgotar as possibilidades. *Pool*, de 1979, é particularmente relevante, pois introduz a figura de um *prompter*, uma espécie de condutor que transmite aos músicos sinais de entrada (*cues*) possibilitando mudanças bruscas na música. A partir de 1981, as peças começam a incluir diversos elementos de jogos: eventos específicos que são indicados pelos jogadores e transmitidos pelo *prompter*, criando um espaço aberto e indefinido em que tudo pode mudar a cada instante segundo as decisões dos músicos.

Para nossa discussão, os *game pieces* são interessantes à medida em que devem um duplo problema: problema de um agenciamento coletivo de enunciação, problema de uma outra lógica de harmonia. Elas visam construir um espaço em que uma diversidade de músicos que elaboraram linguagens, as mais diversas possíveis, através de relações peculiares com seus instrumentos é capaz de comunicar-se e agir coletivamente. Em uma palavra, e voltaremos a isso, para Zorn (2013), as *game pieces* são uma questão de *comunidade*. Harmonia, como dizia, quer dizer, em última instância, a forma como um *plethos* se reúne, como elementos heterogêneos mantêm-se juntos. O problema das *game pieces* (duplo problema, repito) é o de uma lógica dessa constituição em que não há um idiomatismo ou não-idiomatismo, mas não-idiomatismos como n-1 idiomas ou não-idiomas que não podem ser derivados ou explicados por uma unidade. Zorn insiste: essas peças foram criadas para uma comunidade e como uma comunidade. Para uma comunidade, à medida em que visam dar conta dos problemas de uma comunidade de músicos que, tendo desenvolvido suas linguagens, encontram, como barreira, reuni-las. Como uma comunidade, à medida em que a resolução desse problema, isso é, a execução dessas peças, diz respeito a elas. Diz Zorn:

Fazer essa música de uma maneira apropriada é fazê-la com uma comunidade de músicos com pensamentos afins [like minded musicians] e uma compreensão de táticas, dinâmicas pessoais, instrumentação, estética e química de grupo. É sobre cooperação, interação, verificação e equilíbrio, tensão e resolução e muitas outras coisas indescritíveis e inefáveis tanto musicais quanto sociais.⁹³ (Zorn, 2004, p. 276)

Os game pieces formalizam o problema de uma comunidade de músicos. Para reunir uma multiplicidade sem homogeneizar as linguagens, sem criar uma linguagem única, Zorn propõe, quase paradoxalmente, a construção de uma espécie muito particular de linguagem. Ela não é uma forma de codificar materiais sonoros, de determinar conteúdos ou sequências de conteúdos, mas uma linguagem de instruções, um código paralelo, extra-musical, através do qual os músicos relacionam-se, na performance, uns com os outros. Uma linguagem que consiste, como diz Zorn (Bailey, 1993, p76), em “relações, conceitos abstratos que os jogadores podem ordenar de qualquer jeito que quiserem”⁹⁴. Uma linguagem segundo a qual um coletivo pode organizar-se, enquanto toca, mas que não designa uma organização específica, não interfere sobre os materiais sonoros, sobre os vocabulários e linguagens dos músicos.

5.3 COBRA 1

Ao narrar sua primeira experiência com *Cobra*, Dylan van der Schyff afirma que “Quando Zorn terminou de explicar as coisas, o que ele fez muito rápido, muitos de nós ainda olhavam de um lado para o outro com sinais visíveis de confusão.”⁹⁵ (2013, p.4). Não é de se

93 Tradução livre de: “To do this music properly is to do it with a community of like-minded musicians and an understanding of tactics, personal dynamics, instrumentation, aesthetics and group chemistry. It’s about cooperation, interaction, checks and balances, tension and release and many more elusive, ineffable things both musical and social.”

94 Tradução livre de: “relationships, abstract concepts that the players can order in any way they want”

95 Tradução livre de: “By the time Zorn was finished explaining things, which he did very quickly, many of us were still looking back and forth at each other with visible signs of confusion.”

admirar: *Cobra* é uma peça assustadoramente complexa. Sendo uma das peças do período final de criação dos game pieces, ela integra grande parte dos elementos das peças anteriores, ao mesmo tempo em que abandona os elementos mais simples delas. Por exemplo: nas primeiras peças, havia uma espécie de temporalidade restrita, uma determinada quantidade de relações deveriam ser executadas em sequência antes de a peça acabar (Zorn, 2004). Em *Cobra*, por outro lado, nenhuma dessas restrições está dada, qualquer evento pode seguir-se de qualquer evento e qualquer evento pode não ser executado.

A “partitura”⁹⁶ de *Cobra* consiste, basicamente, de uma folha de papel que contém uma série de sinais de entrada, gestos de mão e operações que designam relações abstratas entre os músicos. A primeira parte desses sinais chama-se *Operation 1* e consiste em 19 sinais de entrada (*cues*). Cada *cue* é designado por um gesto específico (aponta para uma parte do corpo e indicar um número com as mãos) e por um cartão que contém letras números ou outros símbolos e diz respeito a uma relação específica. Os *cues* são divididos em boca, nariz, olho, ouvido, cabeça e palma da mão e numerados internamente, de modo que, se um participante deseja, por exemplo, um *cue* de *Cartoon Trades*, ele aponta para o próprio olho e indica o número 1 com os dedos. Os participantes geralmente sentam-se em um semi-círculo virados para um *prompter* ou condutor, com quem ficam cartões coloridos que contém os símbolos que designam os *cues* (por exemplo, um cartão laranja com CT escrito, que designa o *cue* *Cartoon Trades* do nosso exemplo). Quando um participante indica um *cue* com um gesto o *prompter* ou condutor levanta o cartão daquele *cue*, avisando os participantes de que ele entrará em vigor no próximo *downbeat*, isso é, quando o cartão for baixado. O condutor, por sua vez, pode ignorar um pedido de um jogador - e, geralmente, é impossível não fazê-lo, considerando que há

96 Zorn nunca publicou as “partituras” das game pieces por preferir mantê-las como uma espécie de tradição oral e/ou informal. Ao longo de quase 35 anos, entretanto, diversas versões da partitura foram publicadas. Essas versões foram reconstituídas de performances, criadas a partir de anotações que os músicos fizeram quando executaram a peça junto com Zorn ou a partir de entrevistas com o compositor, nas quais ele detalha a peça. Atualmente, portanto, contamos com uma espécie não oficial de versão oficial da “partitura”. Quando me refiro à partitura de *Cobra* refiro-me a essa versão, que pode ser encontrada, entre outros lugares em: https://www2.ak.tu-berlin.de/~gastprof/collins/experimental-music/Zorn/cobra_sheet.pdf. Brackett, em seu artigo *Some Notes on Cobra*, oferece uma descrição bem detalhada do funcionamento da peça.

diversos gestos sendo feitos ao mesmo tempo por diversas pessoas. *Exemplia Gratia*: um participante aponta o nariz e indica o número 2 com os dedos; outro participante aponta a boca e indica o número 3 com os dedos; o condutor decide pelo “nariz-2” e levanta um cartão branco contendo a letra T; ao abaixar o cartão (downbeat), os músicos param de fazer o que estavam fazendo e começam a realizar “trades”, “onde - começando pelo jogador que pediu o *cue* - música/sons são passados através de uma cadeia de jogadores, cada um tocando depois do outro”⁹⁷ (Brackett, 2010, p. 51).

Além da operação 1, há um sistema de guerrilha que complexifica o jogo. Um participante pode, a qualquer momento, colocar uma bandana, chapéu ou coisa do tipo na cabeça e propor uma guerrilha. O prompter, aceitando a guerrilha, também coloca algo na cabeça, de modo que o participante, agora um guerrilheiro solo, pode fazer, basicamente o que quiser e tem ao seu dispor mais uma variedade de gestos através dos quais ele pode transmitir comandos aos outros participantes. Além disso, um guerrilheiro solo pode recrutar outros dois *spotters* ou batedores para formar um pelotão ou unidade de guerrilha, dando início à operação 2 - mais uma série de gestos e *cues* que podem ser iniciados pelo guerrilheiro original e que são transmitidas pelo *prompter* por mais uma série de cartões. Os participantes podem “cortar” a guerrilha usando um gesto que indica a presença de um espião (ainda outro *cue* e outro cartão).

O resultado de todas essas operações é um belo caos, onde segmentos disparatados de música seguem-se uns aos outros de maneira consistente, mas segundo uma lógica difícil de apreender ouvindo. Uma performance de *Cobra*, além de ser um acontecimento sonoro mui peculiar, também torna-se um espetáculo visual, com os participantes e o prompter gesticulando uns aos outros, colocando bandanas e etc.

5.4 BLOCOS/MOMENTOS

Há muito o que se ouvir em *Cobra* e na música de Zorn em geral: pedaços de jazz, pedaços de hardcore, pedaços de música, pedaços de citações, pedaços de surf music, rock, spoken word, trash metal, bossa nova, improvisação livre, música chinesa, klezmer, ruídos... Pedaços, ou melhor, blocos que mantêm certa consistência interna, justapostos a outros blocos que, também mantêm certa consistência interna, mas cuja

97 Tradução livre de: “whereby - beginning with the caller - music/sounds are passed along a chain of players, each playing one after the other.”

relação não parece dada. Zorn coloca-o da seguinte maneira: “Eu penso em blocos - em blocos de sons mudando”⁹⁸ (1992). Esse pensamento em blocos materializa-se numa música marcada por descontinuidades, justaposições e sobreposições de materiais heterogêneos, saltos abruptos entre momentos diferentes (Kolek, 2013) - enfim, blocos, momentos, intensidades contínuas que não parecem ter razão alguma para estarem juntas deste modo. Ouça Spillane, Cat O' Nine Tails ou Speedfreaks:

Spillane: https://www.youtube.com/watch?v=s_oqmZ1BPbl

Cat

O'

Nine

Tails:

<https://www.youtube.com/watch?v=AabrJo2HYs>

Speedfreaks:

<https://www.youtube.com/watch?v=2wMpOLXrpLw>

Há uma paixão de bricoleur, de patchworker, de diretor/editor de cinema, enfim, de cortar e colar, de separar e juntar elementos heterogêneos - blocos/momentos. Mas não há amálgama: o distinto permanece distinto, lado a lado.

Tamar Barzel (2015) nota que os Game Pieces e os File Card Compositions⁹⁹ refletem o interesse de Zorn em *Block Forms*, formas em blocos. Zorn certamente não é o primeiro a utilizá-las. Como o próprio compositor aponta, sua concepção de forma em blocos deriva de “algo pelo qual Stravinsky era famoso e algo que Stockhausen talvez tenha levado um passo adiante, com a *moment form*”¹⁰⁰ (2004). Deriva ainda da música de Charles Ives, das trilhas sonoras de Carl Stalling, das questões temporais da montagem cinematográfica... ficaremos, no momento, com Stravinsky e Stockhausen para não entrar de cara em um problema tão multifário.

De um modo geral, a descontinuidade - ou melhor, o fim do *a priori* da continuidade - na música da tradição européia desenvolve-se da dissolução da tonalidade triádica da prática comum. A neutralização dos constituintes gramaticais das alturas que acompanha os primeiros experimentos atonais do século XX põe em questão a lógica causal que a tonalidade enxerta nos materiais sonoros e a linearidade do discurso musical (Menezes, 2002), o que, em última instância coloca em questão a noção de movimento implícita na prática comum. *Id est* coloca-se em questão o fundamento desta tradição: a ideia de que um som leva ao

98 Tradução livre de: “I think in blocks - in changing blocks of sound”

99 Peças como Spillane, compostas como anotações em uma série de fichas que são mais tarde ordenadas e arranjadas para serem executadas.

100 Tradução livre de: “something that Stravinsky was famous for and something that Stockhausen maybe took another step, with moment form.”

outro, de que um momento implica o próximo, a ideia mesma de desenvolvimento, de começo e de fim (Kramer, 1978, p. 178). Para Stravinsky, nos diz Richard Taruskin (1996), romper com essa ideia de desenvolvimento é, ao menos em parte, romper com a obrigação da música russa responder aos critérios estéticos da música germânica - uma espécie de modernismo nacionalista. Neste sentido, três palavras russas, aponta Taruskin, caracterizam a descontinuidade e a lógica de blocos de Stravinsky: *drobnost'*, *nepodvizhnost'* e *uproshcheniye*.

Drobnost' designa a qualidade de ser feito de uma soma de partes, em vez de organizado por uma ideia central que abranja toda a obra. Do ponto de vista da tradição germânica - quem sabe, mais geralmente ainda, da tradição da prática comum europeia - essa qualidade é um defeito, uma vez que não organiza o espaço segundo um princípio, digamos, transcendental, segundo as leis do movimento que vai de um ponto ao outro e *desenvolve* uma narrativa sonora. Por outro lado, nota Taruskin (1996), Musorgsky já anunciava que esta lógica “vinha naturalmente para o compositor Russo” (p. 956) e era algo contra o qual o compositor que desejasse compor segundo a lógica germânica teria que lutar contra. Ora, Stravinsky não deseja lutar contra o *drobnost'*, mas convertê-lo em um “alto princípio estético” (idem). Em vez de desenvolvimento, sua música seria marcada por *nepodvizhnost'*, isso é, estase, por acumulação de blocos estáticos em justaposição, por uma certa imobilidade. Como coloca Taruskin (1996, p. 957)

Não haveria progressões harmônicas, nenhum desenvolvimento temático ou motivico, nenhuma transição suavemente executada. Sua música seria não de processo, mas de estado, derivando sua coerência e seu ímpeto da interação calculada de uniformidades imóveis e descontinuidades abruptas.¹⁰¹

Uproshcheniye, por fim, designaria a simplificação, a redução a uma forma simples, superior e matemática. Em contexto, segundo Taruskin, ela opõe-se a *oproshcheniye* - isso é, ao que se designou como

101 Tradução livre de : “There would be no harmonic progressions, no thematic or motivic development, no smoothly executed transitions. His would be a music not of process but of state, deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of "immobile" uniformities and abrupt discontinuities.”

retorno à “simplicidade primitiva”¹⁰² - e designaria um outro tipo de simplicidade, outro tipo de lógica, de forma e de verdade que, ao mesmo tempo em que não responde aos critérios da “alta cultura alemã”, também não retornaria ao que designaram como um primitivismo pré-moderno. De qualquer modo, fragmentação, estase e simplificação, nos diz Taruskin (1996), marcam a música de Stravinsky e, em certo sentido, produzem e explicam suas estruturas de blocos como uma ruptura com a tradição alemã. Por exemplo:

https://www.youtube.com/watch?v=72V_OTSiAkM

Stockhausen, segundo Zorn (2004), leva essa lógica um passo a frente com a noção de *momentform*: uma forma em que a música consiste de diversas momentos independentes que não se relacionam segundo qualquer lógica funcional ou implicativa (Kramer, 1978). Em última instância, *momentform* é uma ruptura com a noção de tempo linear segundo a qual o presente é condicionado pelo passado. Stockhausen coloca-o da seguinte maneira:

Todo momento presente conta, assim como nenhum momento; um dado momento não é meramente considerado como a consequência do anterior e o prelúdio do próximo, mas como algo individual, independente e centrado em si mesmo, capaz de existir por si mesmo. Um instante não precisa ser apenas uma partícula de duração medida. Essa concentração no momento presente - em todo momento presente - pode fazer um corte vertical, por assim dizer, através da percepção horizontal do tempo, estendendo-se a uma atemporalidade que chamo de eternidade. Esta não é uma eternidade que começa no fim dos tempos, mas uma eternidade presente em todos os momentos. Estou falando de formas musicais em que aparentemente nada menos se está empreendendo do que a explosão - sim - ainda mais, a superação do conceito de duração.¹⁰³
(Apud Kramer, 1978, p. 179)

102 Novamente, trata-se de uma categoria nativa da tradição da crítica musical Russa. Taruskin utiliza-a no contexto da discussão estética do começo do século XX e devemos considerá-lo do mesmo modo nesta dissertação.

103 Tradução livre de: “Every present moment counts, as well as no moment at all; a given moment is not merely regarded as the consequence of the previous one and the prelude to the coming one, but as something

Um momento - a unidade estrutural da peça - consiste, neste sentido, de algo ao mesmo tempo independente, isso é, capaz de existir em si mesmo, e dependente, na medida em que existe como parte da composição. Dependente, entretanto, não de uma maneira causal e implicativa, não como parte de um todo, mas como parte de um conjunto de partes que, teoricamente, não se totaliza em um organismo, mas fragmenta-se em momentos parciais. Apesar de a peça e os momentos iniciarem e pararem, eles não consistem de começos e fins (interpolados por meios), isso é: a peça precisa iniciar, mas não precisa começar; precisa parar, mas não findar. Ela existe *como que* no meio, *como se* antes dela e depois dela ainda houvesse música - música que não há para ser ouvida (Kramer, 1978).

Zorn utiliza essas noções de blocos e momentos de uma maneira própria. Zorn, aponta Kolek (2013), começa as peças como as File Card compositions criando os momentos ou blocos individuais, sem considerar a relação entre eles. Em, por exemplo, *Spillane*, Zorn cria, a partir da obra do escritor Mickey Spillane, “listas de impressões, ideias e trechos de sons, que são mais tarde transferidos para cartões como eventos individuais.” (Cobussen, 2002). Esses cartões são relances sobre o tema e formam a base da peça. Eles não são contínuos e homogêneos, mas apontam para um mesmo assunto. Há assim certo *drobnost'*, certa fragmentação da peça em momentos heterogêneos, mas há também certa unidade no tema. Ao mesmo tempo, não parece haver *nepodvizhnost'* ou mesmo falta de implicação, uma vez que Zorn insiste que cada momento de suas peças pode ser justificado (Kolek, 2013).

As coisas são, entretanto, um pouco diferentes quando se trata dos Game Pieces. Cobra consiste de uma série de *cues* que designam relações entre os músicos, mais que eventos sonoros. Cada *cue* pode ser entendido como um bloco estático, à medida em que as relações são supostamente constantes durante sua vigência. Obviamente, o conteúdo,

individual, independent and centered in itself, capable of existing on its own. An instant does not need to be just a particle of measured duration. This concentration on the present moment — on every present moment — can make a vertical cut, as it were, across horizontal time perception, extending out to a timelessness I call eternity. This is not an eternity that begins at the end of time, but an eternity that is present in every moment I am speaking about musical forms in which apparently no less is being undertaken than the explosion — yes — even more, the overcoming of the concept of duration.”

por sua indeterminação, pode - durante a vigência de um cue - desenvolver-se através da improvisação, mas somente enquanto as relações permanecem estáticas. Cada *cue* existe então como um momento, supostamente independente do momento anterior e do posterior, cujo conteúdo deriva, não de uma lógica geral da peça e suas consequências, mas das relações internas a cada momento.

5.5 MÓBILES

Imagine, se quiser, um standard de Jazz, quem sabe, *500 Miles High*. Vamos improvisar sobre ele. Podemos designar para cada acorde uma escala, algumas notas a evitar, modos, extensões, etc e utilizá-los para a improvisação. Cada acorde vira, em certo sentido, um bloco, cujo material deriva de sua estrutura intervalar. Mas, por outro lado, cada acorde liga-se ao próximo e ao anterior, pelo menos, por condução de vozes (se não por funcionalidade tonal, ainda que local), de modo que os blocos não são independentes - logo, não exatamente blocos. Mesmo a melodia improvisada sobre os acordes terá alguma continuidade entre eles, alguma lógica de movimento de um acorde ao outro que evitará rupturas e contrastes não lineares.

Vamos tentar outra coisa. E se substituirmos os acordes, um por um, por blocos de material indeterminado? Por “impressões” ou “intensidades” ou “relações” ou mesmo pelos *cues* de Cobra. Aleatoriamente: Em7 vira duos, Gm7 vira cartoon trades, BbMaj7 vira pool, Bm7b5 vira events 2, E7#9 vira runner, Am11 vira Ordered Cartoon Trades e assim por diante... Agora improvisamos sobre cada um desses *cues* em vez dos acordes. Podemos até recolocar a melodia em cima e ir acompanhando os changes - agora transformado em blocos, em *cues*, de material indeterminado, certamente contrastantes, definitivamente independentes... Voilà: *Cobra in a nutshell!* Ou será?

Não é tão simples. Mesmo as File Card compositions incluem algo mais, algo de uma outra lógica de ordenamento, não linear, segundo a qual cada bloco permanece relativamente não localizado. Em Cobra, por sua vez, o ordenamento dos blocos acontece em tempo real: enquanto a música desenvolve-se, enquanto o conteúdo é improvisado, também a forma (o ordenamento dos blocos/momentos) é improvisada. Zorn não está só abolindo a lógica de uma temporalidade segundo a qual um momento segue-se como consequência do anterior, segundo a qual o passado condiciona o presente, que, por sua vez, condiciona o futuro; ele está abolindo, ainda, a lógica de que a peça se sedimenta em uma linha do tempo definida e definitiva, numa sequencialidade determinada ainda

que não causal. Para discutir essa lógica de ordenamento, temos que discutir Earle Brown e sua influência nos Game Pieces de Zorn.

Earle Brown é um compositor americano, nascido em 1926, Massachusetts, que, durante a década de 1950, encontrou-se particularmente atraído pelas ideias de “mobilidade” e “espontaneidade”,¹⁰⁴ que identificava, respectivamente, com os móveis de Alexander Calder¹⁰⁵ e as pinturas de Jackson Pollock (Brown, 1970). Em Calder, Brown vê uma espécie de movimento e transformação inerente ao móbil - isso é, o fato de que o móbil é inseparável de fatores de transformação e movimento que não só o afetam, digamos, externamente, mas são constituintes da obra (Brown, 2017). No móbil, peça e espectador movem-se, ainda que lentamente, de modo que cada momento, ou posição móbil-espectador, é teoricamente irreproduzível. Em Pollock, Brown vê uma espécie de espontaneidade e exatidão, isso é um certo tipo de controle exercido sobre o movimento e a posição dos respingos e salpicos e borrifos de tinta, mas um controle movido por uma certa ação espontânea. Nas palavras do compositor:

ele [Pollock] exercia um alto grau de controle sobre onde os respingos respingavam, e não era só uma coisa arbitrária, uma coisa [que] “não importa”, era um cuidado poético muito profundo, mas sob o impulso de uma ação espontânea muito direta. (1970, p. 8-9)¹⁰⁶

A partir de Calder, Brown tenta criar móveis musicais, formas móveis, isso é, peças que, apesar de terem uma certa identidade, incluem fatores de transformação espontânea de modo que cada performance seja diferente. Ou, como diz Kyle Gann: “uma forma em que o conteúdo era predeterminado, mas na qual as relações (temporais) entre as

104 Brown utiliza o termo espontaneidade de uma maneira bastante curiosa, ligando-o a certos aspectos da improvisação em Pollock, mas também a certos aspectos de controle dessa improvisação.

105 Sendo uma forma de arte fundamentalmente cinética, uma imagem dos móveis é virtualmente irrelevante. Há entretanto diversos vídeos disponíveis no YouTube que mostram peças de Calder. Eis um para quem se interessar: <https://www.youtube.com/watch?v=A5J6Ob11UHE>

106 Tradução de: “he exerted a high degree of control over where the spatters spattered, and it was not just an arbitrary, “don't care” thing, it was a very deep poetic caring, but under the impulse of a very direct spontaneous action.”

diferentes partes seriam diferentes a cada performance”¹⁰⁷ (1997, 145-8). Brown cita, por exemplo a criação de “unidades de grupos rítmicos” que, por não possuírem uma lógica própria de ordenamento a priori, podem ser ordenados arbitrariamente, de modo que qualquer ordem é igualmente válida. Peças como *November 1952* e *December 1952* - ambas partes de um conjunto de peças chamado *Folio* - radicalizam essa ideia, incluindo notação ambígua, indeterminada ou relativística, em que os materiais não estão precisamente notados, mas *algo como* sugeridos - contornos, durações e etc. *December*, de fato, é tão indeterminada e relativística que pode ser executada a partir de qualquer parte, em qualquer direção e por qualquer duração.

Esse processo de experimentação com formas abertas envolve o performer na composição, de modo que a composição não é concebida segundo a lógica linear que vai da ideia, ao compositor, à partitura, ao performer e, por fim, à performance como execução da ideia, mas como uma interação entre diversas forças - o compositor, a partitura, o performer, a platéia e etc... Brown chamou essa interação de *sinergia*, isso é, “uma força (energia) que é um produto relevante e inerente, mas não necessariamente previsível, da interação combinada e cooperativa de duas ou mais forças iniciais”¹⁰⁸ (1962). Assim como no móbile escultural, cuja “forma” varia pela interação entre diversos movimentos em um determinado tempo, no móbile musical a forma é sinérgica, constituída na performance pela interação entre as diversas forças envolvidas no fazer musical.

Available Forms I (1962) é a primeira peça de forma aberta que Brown compôs para orquestra (1997). A partitura da peça consiste de algumas notas preliminares que explicam seu funcionamento e seis páginas soltas contendo “quatro ou cinco eventos” cada. A peça pode começar em qualquer evento de qualquer uma das páginas, permanecer nele por qualquer duração de tempo e seguir para qualquer evento nesta ou em qualquer outra página. Um condutor guia o movimento entre os eventos indicando a página com uma seta e o evento específico utilizando os dedos da mão esquerda (indicando um número de um a cinco). A execução do evento começa com um “downbeat” da mão

107 Tradução livre de: “a form in which the content was predetermined but in which the (temporal) relationships between the different parts would be different at each performance”

108 Tradução livre de: “a force (energy) which is a relevant and inherent but not necessarily foreseeable product of the combined and cooperative interaction of two or more initial forces”

direita, cuja velocidade e amplitude indicam a dinâmica e o andamento com o qual o evento deve ser executado. Uma execução da peça é uma Available Form (literalmente, uma forma disponível) que resulta da interação entre o condutor, a orquestra e a partitura num momento e num espaço específico.

O abandono da causalidade aqui é diferente, talvez mais radical, do que nos momentos/blocos que discutimos anteriormente: é que nos móveis não há ordem inerente, não há sequencialidade válida, ou melhor, qualquer ordenamento criado em uma performance específica é válido. Entre a partitura e a música há uma distância enorme, porque, como diz John Welsh (1994, p.268), “a partitura não documenta o processo [...] ela contém os elementos necessários para inventar o processo e a performance registra um processo no tempo”¹⁰⁹. E é este tipo de lógica (e também o mesmo tipo de solução) que encontramos em Cobra.

Zorn discute essa questão em termos de uma timeline. “Tradicionalmente,” diz, “os compositores criam um arco numa linha do tempo, uma estrutura que começa em um lugar, vai até um meio e então termina.”¹¹⁰ (Bailey, 1993). Os primeiros Game Pieces, baseados principalmente em permutações, incluem, de algum modo, este tipo de arco e linha do tempo: é necessário, em Archery (1979) por exemplo, executar todas as combinações de solos, duos e trios em um grupo de 12 músicos antes de a peça acabar.

Eventualmente eu vi isso como um pouco restritivo, e eu eliminei a linha do tempo, para que os jogadores pudessem terminar a peça a qualquer momento. O que restou foram partituras que não se referiam ao som ou ao tempo - dois parâmetros tradicionalmente inseparáveis da arte da música - mas que era um conjunto complexo de regras que, em certo sentido, ligava e desligava os jogadores como interruptores em um grau tão complicado que não importava realmente o que era o conteúdo. A música podia ir em qualquer direção. A peça ainda era ela mesma. Os Game Pieces

109 Traduzido de: “the score does not document process [...] it contains the elements necessary to invent process, and the performance records a single process in time.”

110 Tradução livre de: “Traditionally, composers create an arc on a timeline, a structure that begins in one place, goes to a middle and then ends.”

podem soar como qualquer coisa e ter qualquer duração, dependendo dos jogadores e do momento, mas elas sempre, de algum modo, mantêm sua identidade própria, do mesmo jeito que o baseball difere do croque.¹¹¹ (Zorn, 2017)

A ruptura com a linearidade temporal, entretanto, exigiu a introdução de um *prompter*, um condutor capaz de sinalizar aos jogadores as mudanças entre os blocos - o que ocorre em Pool (1979). Em Cobra, é possível começar com qualquer *cue*, com qualquer bloco, e mover-se para qualquer outro. A partitura informa os blocos, mas o ordenamento deles é o resultado da interação entre os jogadores - os músicos e o *prompter* - a “partitura”, os sons produzidos e etc. Isso é, a forma é improvisada na performance, simultaneamente ao conteúdo. Se retomarmos nossa imagem do começo desta seção, deveríamos recortar cada acorde da progressão e ordená-los ao longo da performance, em qualquer ordem que ocorrer. “A resposta”, diz Zorn, “foi lidar com forma”¹¹² (2017, p. 278) - não com a criação de uma forma, mas a criação de uma lógica de improvisação da própria forma.

Há assim certa espontaneidade introduzida entre a partitura e a performance, na figura dos performers, os jogadores - certa espontaneidade que Brown identificava com o trabalho de Pollock. Zorn exerce sobre a performance certo controle na forma da definição dos blocos de relações estáticas, mas conteúdo de indeterminado, ao mesmo tempo em que os outros elementos interagem sinergicamente com esse controle, produzindo a forma e o conteúdo.

5.6 MÚSICA COMO COLETIVIDADE

111 Tradução livre de: "Eventually I saw this as a bit restrictive, and I eliminated the timeline, so that the players could end the piece at any time. What remained were scores that did not refer to sound or time—two parameters traditionally inseparable from the art of music—but were a complex set of rules that, in a sense, turned players on and off like toggle switches to such a complicated degree that it didn't really matter what the content was. The music could go just about anywhere. The piece was still itself. Game pieces can sound like anything and last any length depending on the players and the moment, but they always somehow retain their own identity, the way baseball differs from croquet."

112 Tradução livre de: "The answer [...] was to deal with form"

“Cobra”, dizem Cobussen, Frisk, Weijland, é “um fórum artístico e não uma forma artística; um espaço social e sonoro no qual uma variedade de situações cooperativas (e conflitivas) podem ser exploradas.”¹¹³ (2010) É que Cobra não depende somente da flexibilidade da partitura e da espontaneidade dos performers; depende, mais que isso, de um grau de interação, de colaboração e de conflito entre músicos, prompter e espaço. Ou, como aponta McNeilly (1995), Zorn cria uma comunidade no palco, uma música que depende e diz respeito tanto aos acontecimentos sonoros quanto à interação grupal. Talvez até mais, ou, como Zorn coloca, “Minha preocupação não é tanto com com como as coisas soam, [mas sim] com como as coisas funcionam”¹¹⁴ (1993). Zorn, como compositor, fornece uma “partitura” de relações a serem exploradas durante a performance - uma exploração de situações musicais, sim, mas mais especialmente de situações de interação grupal. E tudo o que acontece na performance depende dessa interação. O que nos leva a outra influência de Zorn: Christian Wolff.

Wolff é outro aluno de Cage e sua música, assim como a de Brown, é atravessada por preocupações conceituais. Mas enquanto as preocupações de Brown são um tanto “artísticas”, Wolff está interessado em questões mais, digamos, políticas. Sua música - ao menos na fase que nos interessa - gira em torno de uma preocupação com a interação entre os músicos, com sua capacidade de decidir, com a “significação política da situação do performer” (Gann, 1997), enfim da criação musical como uma atividade coletiva. Wolff coloca-o da seguinte maneira

minha música é muitas vezes apenas material. Mas não exatamente matéria bruta. Ela é configurada de modo a exigir, de qualquer um que queria lidar seriamente com ela, que se empenhe de uma forma específica. Não apenas tecnicamente, digamos, aprender a tocá-la, mas também imaginativamente... como preencher o que precisa ser preenchido, como usar o material. E essa é só a relação individual com o material. Mas a maior parte das minhas partituras tem a ver

113 Tradução de: “Cobra: an artistic forum rather than an artistic form; a social and sonic space in which a wide range of real-time cooperative (and conflicting) situations can be explored.”

114 Tradução livre de: “My concern is not so much with how things SOUND, [but rather] with how things WORK”

com grupos de pessoas. E então muito da composição musical, e isso também vem da partitura, tem a ver com o modo como os indivíduos se relacionam uns com os outros enquanto eles tocam.¹¹⁵ (2017, p. 52)

Essa preocupação aparece especialmente na sua música orquestral no início da década de 1970 - como *Burdocks* e *Changing the System* - que são, como aponta James Saunders (2016), uma “tentativa de encontrar outras formas de permitir que os indivíduos se organizem e sejam organizados.”¹¹⁶ (p.93). O interesse de Wolff é criar música que seja mais uma experiência social, um modelo de interação, uma forma de pensar outros modos de estar junto, do que uma experiência puramente sonora.

Na música de concerto, a orquestra, como instituição, tornou-se o modelo de organização coletiva. No modelo geral de representação que vai da ideia à performance, do compositor ao performer, a orquestra ocupa uma posição singular. Ela não é somente um agenciamento de pessoas que se reúne e toca, mas uma lógica de organização, uma espécie de arqui-política especialmente platônica em que, idealmente, cada músico pertence a uma e somente uma seção, e cada seção, ou mesmo músico, realiza um e somente um trabalho. A orquestra, nesse sentido, atualiza em miniatura a divisão da cidade platônica e, ao mesmo tempo, a divisão industrial do trabalho. Como nota Attali:

A constituição da orquestra e sua organização também são figuras de poder na economia industrial. Os músicos - que são anônimos e hierarquicamente classificados, e em geral trabalhadores assalariados e produtivos - executam um algoritmo externo, uma "partitura",

115 Tradução livre de: “my music is often just material. But not raw material exactly. It’s set up in such a way as to require anyone who wants to seriously deal with it to exert themselves in a particular way. Not just technically, say, to learn how to play it, but also imaginatively... how to fill out what’s to be filled out, how to use the material. And so that’s just the individual in relation to the score. But most of my scores have to do with groups of people. And it then turns out that a lot of the music making, and this comes out of the score too, has to do with how the individuals relate to each other as they play.”

116 Tradução livre de: “attempt to find other ways to allow individuals to be organized and to organize themselves.”

que faz o que o nome indica: aloca suas partes. Alguns entre eles têm um certo grau de liberdade, um certo número de rotas de fuga do anonimato. Eles são a imagem do trabalho programado em nossa sociedade. Cada um deles produz apenas uma parte do todo sem valor em si.¹¹⁷ (p. 66)

A orquestra distribui a cada músico sua parte e sua função, redobrando a distribuição da lógica representativa da composição - aquela que distribui a criação de um lado e a reprodução do outro. O regente, nos diz Attali (idem), surge com o crescimento das orquestras “como a imagem do organizador legítimo e racional de uma produção cujo tamanho necessita de um coordenador”¹¹⁸ (p.66). Ele garante a boa distribuição e o bom funcionamento dessa distribuição como “o criador da ordem necessária para evitar o caos na produção.”¹¹⁹ (p. 67).

Para considerar as coisas de outro modo, há uma certa distribuição das capacidades no que diz respeito à criação musical e ao modelo de ação coletiva na orquestra, que podemos considerar em termos de uma capacidade de exercer um efeito - a *arkhêin* de que fala Rancière (2014a) - e uma capacidade de sofrer um efeito - a *arkhésthai*. Essas capacidades, nos diz Rancière, estão no centro da definição aristotélica de cidadão: aquele que toma parte no fato de governar e ser governado, isso é, de produzir efeitos sobre o destino comum e sofrer estes mesmos efeitos. No nosso caso, essa distribuição das capacidades é, se é possível dizê-lo, a menos democrática possível: ao músico cabe somente a capacidade de reproduzir, sob a condução do regente e a orientação do compositor, as ações que fazem soar uma peça, em cujo desenho não tem qualquer influência. Toda ação coletiva da orquestra,

117 Tradução livre de: “The constitution of the orchestra and its organization are also figures of power in the industrial economy. The musicians-who are anonymous and hierarchically ranked, and in general salaried, productive workers-execute an external algorithm, a “score” [partition], which does what its name implies: it allocates their parts. Some among them have a certain degree of freedom, a certain number of escape routes from anonymity. They are the image of programmed labor in our society. Each of them produces only a part of the whole having no value in itself.”

118 Tradução livre de: “as the image of the legitimate and rational organizer of a production whose size necessitates a coordinator”

119 Tradução livre de: “the creator of the order needed to avoid chaos in production.”

idealmente, deriva do plano do compositor, mui bem servido pelo regente, que age como gerente dessa ação.

Acontece de a efervescência revolucionária da década de 1960 não deixar incólume essa distribuição. Músicos socialistas, anarquistas, marxistas, maoístas e etc. se puseram a pôr em questão essa lógica e inventar outras formas de ação coletiva em música. Wolff está entre eles. Em junho de 1969, Wolff recebe de John Tilbury um convite para tomar parte na Scratch Orchestra de Cornelius Cardew, um grupo definido como “um grande número de entusiastas reunindo seus recursos (não principalmente recursos materiais) e agenciando-se para a ação (criação musical, performance, construção).”¹²⁰ (1969). O grupo, do qual falaremos em mais detalhes em outro momento, era uma espécie de organização aberta, fortemente baseada na ética da improvisação proposta por Cardew, com forte conotação política e que buscava romper com todo tipo de hierarquias da criação musical. Apesar de não poder tomar parte ou mesmo assistir a Scratch na época, inspirado pelo ideário do grupo, Wolff compõe *Burdocks* (1970), uma peça que cuja execução não é possível sem o envolvimento e a decisão coletiva dos performers.

Burdocks é uma peça composta para um número indeterminado de músicos e orquestras - que, supõe-se pela leitura da partitura, definem-se como pequenos grupos de músicos. Há dez partes de materiais (numerados de I a X), notados com certa indeterminação, que podem ou não ser executados, em qualquer ordem, simultaneamente ou sobrepostas umas às outras. A instrução central da peça consiste em: “Os músicos devem se reunir e decidir, ou escolher um ou mais representantes para decidir, que seções serão tocadas e em que arranjo.”¹²¹ (Wolff, 1971). O número de músicos, de orquestras, de seções, a ordem ou sobreposição das seções, a duração e etc, fica a cabo dessa assembléia de músicos. Wolff providencia alguns exemplos de decisões possíveis, do qual cito um:

21 músicos, decidem tocar [as seções] I, II, III, V e X. Cinco fazem uma orquestra para tocar I, 4

120 Tradução livre de: “a large number of enthusiasts pooling their resources (not primarily material resources) and assembling for action (musicmaking, performance, edification)”

121 Tradução livre de: “The players should gather and decide, or choose one or more representatives to decide, what sections will be played and in what arrangement.”

para tocar II, 1 para tocar III, 11 para V. A primeira e a segunda orquestra começam juntas. Quando a segunda termina, ela continua para tocar V e os músicos tocando III começam. Quando a primeira orquestra termina de tocar I, depois de uma pausa, começa a tocar o X e os 11 tocando V começam. Todos continuam até acabar.¹²²

Em certo sentido, a peça é também uma forma aberta e móvel, como as de Brown, mas ela não necessita de um regente - apesar de poder incluir um, caso os músicos decidam assim. A peça não tem um ordenamento inerente (apesar da numeração), nenhuma sequencialidade cuja validade invalidaria qualquer outra. Toda a performance depende, primeiramente, da reunião de músicos decidir o que fazer, como fazer, como distribuir ou decidir delegar essa decisão para representantes. Os materiais fornecidos pelo compositor são ambíguos e indeterminados de modo que, decidida a estrutura, ainda cabe aos músicos criar as formas de usar os materiais, de realizá-los determinadamente. A preocupação desta peça (e de outras de mesmo teor) é, como nota Saunders (2016), permitir que os músicos tomem decisões individuais, “sem destruir seu senso de empreendimento coletivo”¹²³ (p.124). Cabe aos músicos, nessa peça, a capacidade de decidir e afetar o destino dos materiais, tanto individualmente quanto coletivamente.

Cobra é, obviamente, diferente. Em primeiro lugar porque, sendo uma peça para improvisação, não há materiais notados, nem mesmo de maneira relativística ou indeterminada, isso é, Cobra não faz referência aos sons. Zorn insiste: Cobra (e os Game Pieces, em geral), são sobre como organizar improvisadores sem dizer o que eles devem tocar, “porque improvisadores não gostam que lhes digam o que fazer, eles querem só tocar”¹²⁴ (Zorn, 2013). Os performers não escolhem seções de material para tocar, mas blocos contínuos de relações entre eles. Em segundo lugar, as decisões são também improvisadas, realizadas no

122 Tradução livre de: “21 players, to do [as seções] I, II, III, V and X. Five make up an orchestra to play I, 4 to play II, 1 to play III, 11 for V. The first and second orchestra begin together. When the second is finished, it proceeds to play V and player doing III begins. When the first orchestra is done with I, after a pause, it proceeds to X, and the 11 playing V begin. All continue, then, till finished.”

123 Tradução livre de: “without destroying their sense of shared endeavour.”

124 Tradução livre de: “because improvisers don’t like to be told what to do, they wanna just play”

tempo da improvisação, enquanto ela acontece - e cada decisão afeta o coletivo instantaneamente.

As pessoas recebem poder e é muito interessante ver que pessoas gostam de fugir dele, que [pessoas] são muito dóceis e apenas fazem o que lhes é dito, [enquanto] outras se esforçam muito para obter mais controle e mais poder. Então, é muito parecido com a arena política em um certo sentido.¹²⁵ (em Bailey, 1993, p.78)

O que nos leva a um terceiro ponto: qual a função do prompter, ou melhor, em que difere o prompter de um regente? Não seria o caso de, em última instância, o prompter ser um coordenador, um organizador racional da produção? Sim e não. A função do prompter é transmitir informação de um performer para o outro iniciando as mudanças entre cues através do downbeat. Ele é um transmissor, um relé, uma forma de fazer com que os músicos possam transmitir suas decisões um para o outro. Segundo Zorn

[à época] se você quisesse montar uma série de monitores no palco onde as pessoas pudessem se comunicar com fones de ouvido e isso e aquilo... [era] muito caro. Eu encontrei uma maneira muito simples de transmitir informações de uma pessoa para outra no grupo usando cartões de papelão. Eu podia ir até uma loja e comprá-los por 5 dólares, cortá-los, [e fazer] diferentes sinais coloridos, cada um com uma letra diferente, [...] bum pronto! faça meu pequeno projeto de arte.¹²⁶ (2013)

125 Tradução livre de: “People are given power and it's very interesting to see which people like to run away from it, who are very docile and just do what they are told, other try very hard to get more control and more power. So it's very much like the political arena in a certain kind of sense.”

126 Tradução livre de: “if you wanted to set up a series of monitors on stage where people could communicate with headphones and this and that... hugely expensive. I found a very simple way of conveying information from one person to another in the group by using cardboard cards. I could go down to a shop and buy them for 5 dollars cut them up, different colored signs each one has different letter on it, [...] bum done! do my little art project.”

Mas, mais que isso, o prompter, como os outros músicos no palco, também é um dos jogadores, também é um dos performers e, portanto, também partilha a capacidade de tomar parte nas decisões da performance. O espaço, diz Zorn, “é muito democrático, não é como se uma pessoa na frente da banda tomasse as decisões [...] todo mundo no grupo pode fazer qualquer decisão que quiser a qualquer momento”,¹²⁷ (2013). Sob esse ponto de vista, Cobra é inteiramente sobre interações, sobre relações: os músicos decidem, interagindo uns com os outros, o destino da performance, sua forma, seus blocos e momentos, que são, por sua vez, blocos de relações, de interações possíveis entre os músicos e cujo conteúdo é produzido por essas interações.

5.7 COMUNIDADE

Embora essas peças tenham sido escritas no abstrato e podem ser realizadas essencialmente por qualquer um, elas não foram escritas num vácuo. Elas foram originalmente criadas para explorar a linguagem pessoal de uma nova escola de improvisadores trabalhando juntos no parte leste de Lower Manhattan. Músicos com quem eu trabalhava próxima e frequentemente.¹²⁸ (Zorn, 2017)

Rômulo e Remo: em 1961, Yoko Ono ofereceu seu loft em SoHo, Manhattan, para sediar uma série de performances sob a curadoria de La Monte Young e Richard Maxfield (Gann, s/d). Gesto inaugural mitológico de uma tradição da contradição, essa série de performances é creditada por iniciar o que se convencionou chamar de *Downtown Scene* e, com ela, um cisma na imagem da música de concerto norte americana que define três agenciamentos coletivos, mais ou menos identificados com três regiões de Manhattan. *Uptown*, *Midtown* e *Downtown* definem, neste sentido, não só divisões

127 Tradução livre de: “it’s very democratic, it’s not like one person in front of the band is making the decisions [...] everybody in the group can make any decision they want at any time””

128 Tradução livre de: “Although these [game] pieces were written in the abstract and can be done essentially by anyone, they were not written in a vacuum. They were originally created to harness the personal languages of a new school of improvisers working together in the East Side of Lower Manhattan. Players that I worked with closely and often.”

geográficas da cidade, mas formas de conteúdo e expressão de um agenciamento coletivo, composto por corpos, misturas de corpos, enunciados e práticas diversas. Cada um desses “submundos”, nos diz Samuel Gilmore (1987), diz respeito à uma lógica de organização e produção, um conjunto de práticas de concerto e uma estética.

Uptown designa o agenciamento acadêmico, organizado em volta de compositores ligados às universidades - por exemplo Milton Babbitt e Elliott Carter por exemplo. Como aponta Gann (1997), esse agenciamento está ligado à música europeia do século XX e suas disputas estéticas: Stravinsky vs. Schoenberg, neoclassicismo vs. serialismo, tonalismo vs. atonalismo. *Midtown* designa o agenciamento de repertório, organizado em volta das grandes orquestras como a Filarmônica de Nova Iorque, grupos de câmara como o Quarteto de Cordas de Julliard e grandes salas de espetáculo como Carnegie Hall. Esteticamente, este agenciamento está ligado às práticas musicais de repertório - para colocar de uma maneira demasiado simples, está ligado à música “do passado”, de compositores geralmente mortos e/ou consagrados. *Downtown*, por sua vez, designa um agenciamento avant-garde, de não-especialistas, “uma rede entrecruzada de diferentes cenas musicais”¹²⁹ (Barzel, 2015, p.3), organizada em espaços de performance alternativos, não convencionais.

Gilmore (1987) propõe uma análise interessante sobre essa divisão considerando o problema da coordenação e da convenção de atividades independentes - em especial, composição e performance. Segundo o autor, cada um desses “submundos” e suas práticas “são produzidos através de tipos de arranjos organizacionais”¹³⁰ (p. 214), dizendo respeito a graus diferentes de convenção e de interesses estéticos diversos. Gilmore propõe uma divisão baseada em cinco pontos, cada um implicando um grau diferente de problemas de coordenação e convenção: (1) o grau de diferenciação social das atividades (divisão do trabalho), (2) o número de possíveis colaboradores (escala), (3) o tipo de relações entre os colaboradores (organização da interação), (4) frequência dos concertos (recorrência de transações) e (5) custo e recursos da produção dos concertos (condição econômica).

Focaremos em *Downtown*, o agenciamento que nos interessa, marcando sua diferença em relação aos outros dois. Segundo Gilmore

129 Tradução livre de: “a crisscrossing network of different music scenes”

130 Tradução livre de: “are produced through different types of organizational arrangements”

(1987) a divisão do trabalho em *Downtown* é colapsada, isso é, compositor e performer são, geralmente, a mesma pessoa - e quando uma composição demanda mais performers além do compositor, os outros performers costumam ser também compositores da mesma cena. Em *Downtown*, o número de colaboradores (escala) é pequeno, consistindo, geralmente, de outros músicos com os quais o compositor e o organizador do concerto estabelecem relações pessoais, digamos, extra-musicais (organização da interação). Os concertos são pouco frequentes ou acontecem somente uma vez e o custo de produção é baixo, de modo que, mesmo com poucos recursos a pressão econômica sobre o concerto é consideravelmente baixa. Em oposição, em *Midtown* a divisão do trabalho é rígida e altamente especializada, o número de colaboradores é imenso, compositores, organizadores e performers dificilmente se conhecem pessoalmente estabelecendo uma relação que “assemelha-se a um mercado entre compositores e performers”,¹³¹ (Gilmore, 1987, p. 216), os concertos são frequentes e a pressão econômica é alta dado o custo da produção. *Uptown* situa-se mais ou menos no meio: a divisão do trabalho é flexível, mas consideravelmente especializada; o número de colaboradores, embora ainda grande, é segmentado em grupos menores; performer, compositor e organizadores conhecem-se, geralmente, por filiação aos mesmos grupos ou instituições; os concertos são regulares, mas não muito frequentes e a pressão econômica, embora maior que a de *Downtown*, não é tão alta quanto a de *Midtown*.

Tendo iniciado com a abertura de espaços não convencionais de performance, voltados à performance de música também pouco convencional, não é de se admirar que as características organizacionais de *Downtown* possibilitem, não só um grau menor de convenção, mas também o desenvolvimento de uma estética pouco convencional. Dada a divisão colapsada do trabalho, o compositor compõe para si ou para um pequeno grupo de conhecidos. Ele, ao mesmo tempo, sabe o que quer compor e o que consegue executar, o que lhe interessa como compositor e o que lhe interessa como performer. O pequeno número de colaboradores que mantém relações pessoais faz com que *Downtown* seja definida por seus participantes como uma comunidade ou conjunto de comunidades de “músicos com ideias afins”,¹³² como aponta Zorn (2017). A baixa pressão econômica, que reside no fato de os concertos

131 Tradução livre de: “resembles a market between composers and performers”

132 No original, “like minded musicians”.

serem consideravelmente baratos de produzir, permite que uma diversidade de músicos e ideias musicais possam aparecer sem falir um espaço, um músico ou um produtor. Gilmore resume da seguinte maneira:

Sob esse tipo de organização, os participantes de Downtown não padronizaram suas atividades. A notação é variada e aberta a interpretações. Novos instrumentos e mudanças nas práticas de performance estão sendo constantemente introduzidos. A falta de uma prática comum combina bem as sensibilidades artísticas de vanguarda. A organização de concertos de Downtown não é eficiente, mas pode operar mantendo uma pequena organização interpessoal de colaboração.¹³³

O gesto inaugural mitológico de Ono, Young e Maxfield abre, assim, um espaço de experimentação, uma cultura de performance e de criação musical que “não se limita aos conjuntos, à tradição performática e à retórica musical da música clássica européia, nem às convenções comerciais da música pop.”¹³⁴ (Gann, s/d). *Downtown Scene* constitui uma espécie de agenciamento do fora, onde alocam-se uma variedade de movimentos ao longo dos anos: conceitualistas, minimalistas, maximalistas, art rock e, finalmente, no final da década de 1970 e começo de 1980, a improvisação livre - e com ela, Zorn. Em comum, esses diversos movimentos possuem algo como uma premissa: a preocupação com o desenvolvimento de uma linguagem própria, idiossincrática, alheia, provavelmente, às tradições e convenções da música, mas através da qual o músico consegue se expressar “sinceramente”. Isso é, a preocupação com criar uma língua menor, composta por matérias não formadas de expressão; fazer, como dizem

133 Tradução livre de: “Under this type of organization, Downtown participants have not standardized their activities. Notation is varied and open to interpretation. New instruments and changing performance practices are constantly being introduced. The lack of a common practice suits avant-garde artistic sensibilities well. Downtown concert organization is not efficient, but it can operate by maintaining a small, interpersonal organization of collaboration.”

134 Tradução livre de: “does not confine itself to the ensembles, performance tradition, and musical rhetoric of European classical music, nor to the commercially defined conventions of pop music.”

Deleuze e Guattari (2010), uma curetagem do inconsciente, “um pouco de tábula rasa”, um corpo sem órgãos. Ou como coloca Gann (1998), numa linguagem um tanto romântica, a premissa de *Downtown* é que

a música, como todas as outras artes, é uma linguagem simbólica de expressão pessoal que cada artista traz de sua alma. Se o artista se aprofundar o suficiente e se disciplinar honestamente o suficiente, a extrema particularidade de sua expressão alcançará uma espécie de universalidade com a qual “membros da platéia”, espectadores e ouvintes poderão simpatizar. É claro que é útil e inspirador conhecer técnicas e dispositivos do passado usados por outras grandes mentes musicais. Mas mesmo essas técnicas potencialmente úteis tornam-se impedimentos para a expressão pessoal sincera, a menos que sejam interiorizadas, fundidas e reescritas dentro das novas regras do próprio sistema pessoal de comunicação. Muitas vezes, é propício a uma criatividade mais sincera para distanciar-se das formas tradicionais - trabalhar com computadores ou instrumentos estranhos ou gêneros híbridos - a fim de escapar da influência de personalidades passadas e inevitavelmente estrangeiras.¹³⁵

É à comunidade de improvisadores desse agenciamento que Zorn refere-se quando diz que os *Game Pieces* “foram escritas para uma certa

135 Tradução livre de: “music, like all other art, is a symbolic language of personal expression that each individual artist brings up from his or her soul. If the artist reaches deeply enough, and disciplines him - or herself honestly enough, the extreme particularity of his or her expression will achieve a kind of universality with which "audience members," spectators, listeners, will be able to sympathize. It is, of course, helpful and inspiring to know techniques and devices from the past used by other great musical minds. But even these potentially helpful techniques become impediments to sincere personal expression unless they are internalized, melted down, and rewrought within the new rules of one's own personal system of communication. Very often, it is conducive to a more sincere creativity to distance oneself from traditional forms - work with computers or weird instruments or hybrid genres - in order to escape the influence of past and inevitably foreign personalities.”

comunidade, vieram de uma certa comunidade”¹³⁶ (2017). Essa comunidade é composta por músicos que, na pista da premissa de Downtown, desenvolveram linguagens extremamente idiossincráticas, linguagens menores que Zorn quer agenciar em uma capacidade coletiva, através de uma peça, de uma composição, sem, entretanto apropriar-se delas (idem).

É preciso criar um agenciamento maquínico em que os conteúdos não impliquem a expressão, mas em que as matérias não formadas de expressão sejam capazes de constituir pequenas maquininhas parciais em relação umas com as outras mas de funcionamento independente. Dito de outro modo: é preciso que cada linguagem menor possa operar independentemente mas em relação com a outra. É preciso constituir o espaço coletivo somente a partir de traços de expressão, de modo que as linguagens já não delimitem uma interioridade formal que expulse uma exterioridade de fato - isso é, um espaço em que nenhuma linguagem possa criar uma definição de ruído.

5.8 A IGUALDADE DOS GÊNEROS MUSICAIS

Não é possível dizer muito sobre o conteúdo de Cobra: ele é criado na performance, improvisado, agenciado pelas linguagens peculiares dos improvisadores e suas relações uns com os outros e com as “regras” do jogo. Mas há uma espécie de lógica geral da música de Zorn que aparece mesmo nessa indeterminação, uma lógica que define um certo tipo de espaço aberto e algo como uma política da música: a igualdade dos gêneros musicais. Essa lógica, ou mesmo princípio, é mais audível nas músicas, digamos, notadas de Zorn, em especial nas colagens e montagens como *Spillane* e *Speedfreaks*. Nelas, de um momento para outro, de um bloco para o outro, tudo pode mudar radicalmente: um gênero nunca implica, a priori, a exclusão de outro; um gênero nunca precisa amalgamar-se com os outros, diluir-se em uma linguagem homogênea, mas pode (co)existir em tensão e conflito com qualquer outro gênero. A ideia dessa lógica deriva, para Zorn, do que me parece o lugar mais improvável: a trilha sonora dos desenhos animados.

A música dos desenhos animados, para mim, foi um verdadeiro avanço em termos de forma

136 Tradução livre de: “were written for a certain community, they came out of a certain community”

musical [...] Parecia-me que ela era algo completamente revolucionário para a época. Talvez assistir o Papa léguas ou o que quer que seja... Talvez foram todos os gêneros musicais usados, as citações. Eu sempre amei [Charles] Ives quando eu era um jovem compositor. Ives era um dos meus favoritos e a música de desenho animado parecia relacionar-se com Ives de alguma maneira em termos de citação e gêneros [musicais] diferentes, tudo sendo tratado da mesma forma.¹³⁷ (2004)

A referência de Zorn no que diz respeito a esse tipo de música é o compositor Carl Stalling. De todos os músicos citados ou discutidos nesta dissertação, Stalling talvez seja o caso mais peculiar: uma espécie de experimentalista anônimo e mainstream. Explico: é pouco provável que alguém que leia essa dissertação nunca tenha ouvido a música de Stalling, talvez até goste dela; suas músicas são ouvidas diariamente, através da televisão, por exemplo, nos desenhos clássicos da Warner Bros. É, ao mesmo tempo, também pouco provável que o leitor reconheça o nome. Apesar de serem compostas para desenho animado, supostamente como suporte musical da narrativa ou da piada na tela, quando tiradas desse contexto, as músicas de Stalling são estranhas e maravilhosas, choques desconexos de elementos musicais variados, colados uns nos outros sem qualquer senso audível de narrativa¹³⁸. Como diz Zorn:

Veja, para mim, a música de desenho animado é importante porque ela segue uma narrativa visual. Ela está seguindo as imagens na tela. Agora separe-a dessas imagens e você também tem música - música válida, bem feita. Mas ela não

137 Tradução livre de: “Cartoon music for me was a real breakthrough in terms of musical form, how it was structured. It seemed to me that it was completely revolutionary for the time. Maybe watching Road Runner as a kid or what have you. . . . Maybe it was all the different kinds of music that was used, the quotations. I always loved Ives as a young composer. Ives was one of my favorites and cartoon music seemed to relate to Ives in some way in terms of quotation and different genres, everything being treated the same”

138 É possível ouvir diversas músicas de Stalling neste link: https://www.youtube.com/channel/UCV_6VuuVQODL1VKVaEKa-Vw

segue nenhum desenvolvimento tradicional que eu saiba. Ela está seguindo uma narrativa visual - de repente isso, de repente aquilo.¹³⁹ (Zorn apud Kolek, 2013, p. 83).

Essa narrativa visual interessa Zorn à medida em que não diz respeito a temas ou motivos musicais em desenvolvimento, mas é organizada através de cenas, por corte e montagem de elementos heterogêneos. Neste sentido, a música de desenho animado traz a cena como elemento estrutural novo para a concepção de *Block Form* que Zorn constrói a partir de Stravinsky e Stockhausen. Entretanto, a descontinuidade em Stalling, diferentemente de Stockhausen, não se baseia numa concepção filosófica de tempo, mas deriva da estrutura da narrativa visual: a montagem. O primado da montagem como princípio estrutural sobre o desenvolvimento musical tradicional, na música de Stalling, pode ser compreendido a partir de sua formação acompanhando filmes mudos ao piano.

Parcialmente composto, parcialmente improvisado livremente e parcialmente montado com uma mistura de materiais pré-compostos e improvisação da forma, o acompanhamento de cinema mudo é uma arte peculiar. Segundo Daniel Goldberg (2005), durante as décadas de 1910 e 1920, foram publicados diversos manuais e coleções de música para acompanhamento de filmes mudos. Esses manuais consistiam de centenas de melodias, pequenas peças e materiais musicais com títulos que indicavam ações, sentimentos, situações e etc. Ao músico caberia escolher os materiais apropriados para cada cena e executá-los, arranjá-los ou improvisar sobre eles ao longo do filme. Como aponta Goldmark:

Um músico de teatro comprometido estaria familiarizado com um amplo espectro de materiais, fornecendo uma riqueza de opções musicais. Qualquer acompanhador interessado em manter o público envolvido certamente variará as melodias usadas durante a tarde ou a noite (não apenas em um filme individual), adicionando

139 Tradução livre de: “See to me, cartoon music is important because it follows a visual narrative. It’s following the images on the screen. Now separate it from those images and you still have music—valid, well made music. But it does not follow any traditional development that I know of. It’s following a visual narrative—all of the sudden this, all of the sudden that.”

constantemente ao alcance musical e emocional do show.¹⁴⁰ (2005, p. 14)

Complementando este estoque de situações musicais, o acompanhador dispunha também de suas próprias composições, fragmentos e ideias, de suas improvisações e de canções populares. O uso de músicas populares contemporâneas aos filmes, ao mesmo tempo expandia o estoque musical dos manuais com materiais com os quais a plateia estaria mais familiarizada, fornecia uma atração extra ao filme (além de assistir a um filme novo, ouvir as novas músicas populares de Tin Pan Alley, por exemplo) e criava uma camada de intertextualidade que ligava a ação na tela ao som, à letra¹⁴¹ e ao título da peça (Goldmark, 2005). O resultado é um material musical fragmentário, composto por diversas fontes, citações, referências à cultura popular e improvisação.

Essa situação tende a mudar com a introdução dos filmes falados e com a possibilidade de sincronização entre som e imagem. Antes disso não é inédito - mesmo que incomum - que um filme tenha uma trilha sonora composta para ser tocada ao vivo por um acompanhador junto com a execução do filme. Com a possibilidade de sincronização da imagem e do som, entretanto, o filme passa a ter uma trilha sonora única que não varia de execução para execução e que está embutida nele. Dito de outro modo, a trilha sonora passa a ser inevitavelmente uma composição fixa uma vez que está gravada no filme. A tendência geral é que a trilha sonora se torne um todo orgânico, fazendo parte do filme como um desenvolvimento musical paralelo à ação na tela.

Stalling começou a compor para cinema falado no começo da década de 1930, enquanto trabalhava no estúdio de Walt Disney. Mas é a partir de 1936, quando junta-se ao estúdio de animação da Warner Bros. que Stalling compõe as suas músicas mais experimentais e mais conhecidas. Curioso notar que a estrutura narrativa dos desenhos da Warner contribui para a estética de Stalling: em vez de uma narrativa mais tradicional que desenvolve um conflito, um arco ou uma história,

140 Tradução livre de: “A committed theater musician would be familiar with a wide spectrum of materials providing a wealth of musical options. Any accompanist interested in keeping the audience involved would certainly vary the melodies used throughout the afternoon or evening (not just in an individual picture), adding constantly to the musical and emotional range of the show.”

141 Ainda que a letra esteja somente implícita na melodia tocada.

esses desenhos consistiam de piada após piada, situação após situação, em blocos, relativamente independentes. Como nota Whitehead (2002), há um certo afeto de improvisação envolvido, “como se o Pernalonga estivesse inventando suas melhores coisas enquanto uma câmera o seguia passivamente”¹⁴² (p.141). Cada cena é um bloco inesperado e a música acompanha essa estrutura narrativa. Mas além disso, os desenhos também acabam sendo compostos por uma espécie de estoque de situações cômicas, de piada que se repetem vez e outra vez em diversos desenhos. Essa repetição permite a Stalling construir uma espécie de cultura aural - ou como coloca Zorn “uma música do subconsciente” - ao longo dos desenhos, associando ações a músicas, de modo que, a partir de certo ponto, Stalling precisa só de algumas notas, um princípio de um motivo para a composição. São necessárias, por exemplo, somente as primeiras quatro notas da melodia da marcha fúnebre de Chopin para estabelecer uma cena de luto... e próxima cena, próxima música, hora de cortar! Em seguida, pode vir um ragtime, uma canção popular da época, uma valsa, um pedaço de material original qualquer, efeitos sonoros, enfim, qualquer coisa.

Vejamos, por exemplo, a análise de Goldmark (2005) da composição para o desenho *Bugs Bunny, rides again* (1948). A peça possui 18 segmentos de música com durações variadas ligadas à ação na tela. O desenho abre com um arranjo da *Overture de William Tell* de Rossini por 12 segundos, seguida por *Cheyenne* e *Navarro* de Egbert Van Alstyne por 14 segundos e 11 segundos respectivamente. Essas três primeiras peças, altamente referenciais, estabelecem o ambiente de Western onde se passa o desenho. Quando Eufrazino Puxa-briga entra no saloon, a música muda para um arranjo de *Erkönig* de Schubert por 20 segundos e eventualmente para 24 segundos de material original de Stalling. A peça segue com *Inflammatus* de Rossini (27'), *Sonata Pathétique* de Beethoven (44'), duas seções de material composto por Stalling (29' e 17'), um trecho de *Die Gotterdammerung* de Wagner (12'), a overture de *William Tell* novamente (40'), outar seção de material original (18'), *My Little Buckaroo* de Jack Scholl (30'), *Cheyenne* novamente (22'), *Oh, you beautiful doll* (5'), mais material original de Stalling (6') e, por fim, *Aloha Oe* da Rainha Lili'uokalani (8').

A peça como um todo é composta, principalmente, de referências, arranjadas ou modificadas por Stalling - e, como diz Zorn, “Tudo é

142 Tradução livre de: “as if Bugs Bunny were making up his best stuff on the fly as a camera passively tracked him”

jogado na mistura sem qualquer receio de ser colonialista ou ladrão”¹⁴³ (2002). A mudança de uma seção para próxima não segue uma narrativa musical propriamente dita: Stalling pula para seção de acordo com a ação na tela, no meio de um tema, de uma frase ou o que quer que seja se for preciso. Cada música diz respeito a uma ação, um sentimento, uma sensação: o sombrio *Erlkönig* indica problema, *Cheyenne* indica o Western, *Oh, you beautiful doll*, a atração do Pernalonga pelas moças no trêm...

“Eu sou muito sério quanto à minha abordagem à música de desenho animado”¹⁴⁴, diz Zorn. A música de Stalling não é, para ele, um acompanhamento cômico à ação cômica, algo secundário cujo valor é inseparável da piada na tela, algo, talvez, indigno de atenção; mas uma experiência revolucionária da forma do conteúdo e do método. Para Zorn, “Stalling é o exemplo perfeito de alguém que é capaz de usar diferentes citações, diferentes elementos, efeitos sonoros, músicas de outras pessoas”¹⁴⁵ e de agenciá-las em uma nova forma; não alguém que simplesmente copia, arranja e junta a música de outras pessoas, mas alguém que desenvolveu uma nova ideia de música. O que, como nota Philip Brophy (Zorn, 2002), poderia descrever também a música de Zorn.

Zorn usa peças de música que o atraem - partes musicais, estilos musicais, às vezes até uma parte significativa de obras completas de um compositor - tirando-os de seu contexto "original" e colocando-os em um novo. Confrontando-os com um novo. Confrontando-os de uma maneira nova com outras músicas. Desmontando e remontando. Seguindo a trajetória diagonal entre o que é reificado e liberado. Inserindo a música no fluxo de uma história musical apenas para desmantelar imediatamente um sentido histórico confortável (Cobussen, 2002)¹⁴⁶

143 Tradução livre de: “Anything gets thrown into the mix without any fear whatsoever of being a colonialist or a thief.”

144 Tradução livre de: “I’m very serious about my approach to cartoon music”

145 Tradução livre de: “Stalling is a perfect example of someone able to use different quotes, different elements, sound effects, other peoples’ music”

146 Tradução livre de: “Zorn uses pieces of music that appeal to him - musical parts, musical styles, sometimes even a significant part of the complete works of a composer - takes them out of their 'original' context and puts them into a new one. Confronting them with a new one. Confronting them

Enquanto, por exemplo Bailey (e neste sentido, diversos músicos “modernistas”) rejeitam os gêneros e procuram desfazê-los, Zorn consome e regurgita todo e qualquer gênero. Em vez de uma linguagem exterior aos gêneros musicais, Zorn situa-se, como nota Brackett (2008), nos espaços criados pelas limitações que eles implicam e os colapsa, removendo deles a capacidade de produzir uma exterioridade de fato. “Todos os gêneros musicais são iguais”, diz Zorn, “nenhum inerentemente melhor que o outro”¹⁴⁷ (2002). Os gêneros podem ser justapostos justamente porque eles perderam sua capacidade de nomear ruído - e, ao mesmo tempo, a justaposição deles, o fato de existirem em conflito, lado a lado, atesta essa incapacidade. Dito de outro modo, qualquer gênero pode ser justaposto ou sobreposto com qualquer outro e a justaposição ou a sobreposição dos gêneros o atesta. É isso que quer dizer igualdade dos gêneros musicais: um espaço em que qualquer gênero musical pode ser contado, porque nenhum deles pode mais contar outro como ruído, como exterioridade. Os gêneros musicais viram um material como qualquer outro - um acorde, uma escala, um timbre, um motivo... - e, mais importante, materiais dissociados de suas associações históricas, matérias informes de expressão - enfim, sons!

Curiosamente, em *Cobra*, não se trata de gêneros musicais, mas das linguagens singulares de improvisadores que, cada uma à sua medida, se desenvolvem na exterioridade dos gêneros. A igualdade dos gêneros musicais - que, nas composições, aparece na justaposição e/ou sobreposição - em *Cobra* e nos *Game Pieces* aparece em e fundamenta a constituição de um espaço cujo conteúdo não só não pode ser determinado a priori, mas também não pode ser limitado por uma linguagem idiossincrática ou mesmo um gênero musical. Isso é onde qualquer som é válido e pode seguir-se ou sobrepor-se a qualquer outro som. Um sample de Wagner pode aparecer sobreposto ou justaposto a um lick de Jazz, uma linha de Dub, um grito estridente ou qualquer material que seja, porque *Cobra* é um espaço e uma lógica de contagem

in a new way with other musics. Dismantling and reassembling. Following the diagonal trajectory between what is reified and liberated. Inserting the music into the stream of a musical history only to immediately dismantle a comfortable historical sense”

147 Tradução livre de: “All genres of music are equal: no one is inherently better than the other”

do som que não permite que qualquer um desses materiais designe outro como ruído.

A igualdade dos gêneros musicais implica, assim, um espaço agonístico, ou ainda, a afirmação de um dissenso. Se Cobra não tem conteúdo é porque qualquer conteúdo é um conteúdo válido, porque uma multiplicidade irreduzível não precisa - e mesmo não pode - resolver-se consensualmente. Ela deve permanecer, em síntese, irreduzível a qualquer princípio de unidade.

5.9 ALQUIMIA

Não seria o caso, entretanto, de a igualdade dos gêneros musicais ser o caos? A dissolução de qualquer som, qualquer linguagem, qualquer gênero e qualquer singularidade numa massa indiferenciada de ruído? Talvez. Mas, talvez, seja outro o caso: talvez a igualdade dos gêneros musicais exija outra forma de escuta, outra forma de atenção. Talvez ela consista na invenção de uma outra sensibilidade, uma sensibilidade do fora.

O fora certamente fascina Zorn. Em uma entrevista de 1989, Zorn relata uma anedota mui peculiar:

Aqui estamos: [Maurício] Kagel, *Improvisation Ajoutée*. Comprei isso quando tinha 15 anos. Ainda está marcado: comprei no Sam Goody em setembro, por 98 centavos. E é uma peça muito louca, com os caras assobiando e gritando, [é] algo que me atraiu. Eu estava na casa de um amigo e ele realmente gostava dos Rolling Stones. E eu tinha acabado de comprar esse disco e eu coloquei e ele me olhou como “Quem diabos é você? Você está louco?” E a mãe dele estava lá, e ela ficou meio “Meu deus! Tira Isso!” Exatamente nesse momento eu decidi: essa era a música.¹⁴⁸
(s/d)

148 Tradução livre de: “Here we are: [Mauricio] Kagel, “*Improvisation Ajoutée*.” I bought this when I was about 15. Still marked: got it at Sam Goody in September, for 98 cents. And it’s a really crazy piece, with the guys screaming and hooting, something that attracted me. I was over at my friend’s house, and he really liked the Rolling Stones. And I just got this record, and I put it on and he looked at me like “who the hell are you? Are you out of your mind?” And his mother was there, and she was like “my God, take this off”. Right then and there, I decided: this was the music.”

Como nota Ted Gordon (2008), o fascínio de Zorn pela peça não diz respeito só ao seu conteúdo musical, mas - e em especial - a sua estranheza. *Improvisation Ajoutée* interessa Zorn “por causa do seu ato transgressivo contra a cultura convencional”¹⁴⁹ (p.18). Gordon aponta ainda outra anedota, que guarda surpreendente semelhança com essa, onde Zorn descreve seu encontro com a música de Anthony Braxton. Zorn vai a uma loja e pergunta por “o que é estranho? O que é realmente insano?”, a que o atendente responde “Você tem que comprar *For Alto*. Nós temos vinte caixas lá em baixo, ninguém quer comprar.”¹⁵⁰ (Zorn, apud Gordon, 2008). As duas peças atraem Zorn por sua estranheza, sua exterioridade estética, sua falta de bom senso e sua rejeição comercial. *Improvisation Ajoutée* e *For Alto*, definitivamente, não são *easy listening*, elas são experimentais, agressivas e assustadoras ao ouvido médio. Ambas são, em certo sentido, tentativas de expandir e/ou reinventar o vocabulário de um instrumento. Braxton, como nota Mike Heffley (1996), está reinventando a função do sax como instrumento solo (sem acompanhamento), criando uma espécie de nova capacidade para o instrumento e, ao mesmo tempo, como nota Ronald Radano (1993), criando os elementos de sua linguagem de improvisação. Kagel, por sua vez, está assaltando o órgão, removendo-o de seu lugar e sua majestade. Segundo Björn Heile, “sua intenção era [citando Kagel:] ‘destruir a majestade convencional de [todo esse] nobre blah-blah’”¹⁵¹ (2071, p. 43). Extremamente diferentes no que concerne tanto sua dimensão sonora quanto seus contextos, as duas peças são relegadas ao mesmo lugar dentro da partilha Pop, das rádios, da música de shopping center e do ouvido médio: *fora!* “*take this off!*”!

Improvisation Ajoutée: <https://www.youtube.com/watch?v=0wp-19IkZ18>

For Alto: https://www.youtube.com/watch?v=J_t0esySWy0

Esse lugar, essa rejeição enfática e a potência correspondente fascinam Zorn e esse fascínio põe em movimento devires alquímicos, devires que se voltam para a transmutação do chumbo em ouro. Ou,

149 Tradução livre de: “because of its transgressive act against mainstream culture”

150 Traduzido livremente de: “‘what’s weird? What’s really out there?’ [...] ‘You gotta get For Alto. We’ve got 20 boxes of it downstairs, nobody wants to buy it.’”

151 Tradução livre de: “his intentions was ‘to destroy the conventional majesty of [all this] royal blah-blah’.”

como coloca Zorn: “arte excelente é feita a partir dos detritos da sociedade; E o segredo da alquimia é transformar aquilo que foi jogado fora em algo que é precioso”¹⁵² (2007). Segundo Brackett (2008) e Barzel (2015), o interesse de Zorn no lixo, no ruído, no detrito, enfim, no fora diz respeito à sua leitura da noção de heterogeneidade de Georges Bataille.

Em *A estrutura psicológica do fascismo*, Bataille (1979) apresenta uma concepção de sociedade baseada na interação entre dois mundos, o homogêneo e o heterogêneo. A homogeneidade diz respeito à “comensurabilidade dos elementos e a consciência dessa comensurabilidade”¹⁵³ (p.64). O mundo homogêneo é o mundo da utilidade e da produção, onde a validade da existência de um elemento é comensurável pela utilidade do produto de sua atividade - isso é, os elementos e suas atividades são válidos à medida em que podem ser utilmente apropriados por outro elemento ou atividade. A existência homogênea, nos diz Bataille, é “uma existência para algo além de si mesmo” (p.65), onde “cada homem [sic] vale aquilo que ele produz [...] ele é não mais que uma função, disposta dentro dos limites mensuráveis da produção coletiva.”¹⁵⁴ (p.65). Mas há uma outra existência, uma incomensurabilidade, uma espécie de resíduo ou lixo da produção que precisa ser excluído. A homogeneidade é uma forma precária, ameaçada internamente por “vários elementos indisciplinados” que não se adequam, não se beneficiam e/ou não servem à produção. A heterogeneidade é esse incomensurável, que “diz respeito a elementos que são impossíveis de assimilar”¹⁵⁵ (p. 67): o sagrado, o improdutivo, a violência, o excesso, o delírio, o sonho e a loucura, os resíduos do corpo, o erotismo, e etc.

Quando o heterogêneo invade o reino do homogêneo, o sujeito experiencia uma “força ou choque” que precipita formas alternativas de (não) conhecimento, um insight ou uma experiência

152 Tradução livre de: “great art is made from the detritus of society. And the secret of alchemy is transforming that which was thrown away into something that’s treasured”

153 Tradução livre de: “commensurability of elements and the awareness of this commensurability”

154 Tradução livre de: “an existence for other than itself”. E tradução livre de: “each man is worth what he produces [...] he is no more than a function, arranged within measurable limits, of collective production”

155 Tradução livre de: “concerns elements which are impossible to assimilate”

momentâneos onde tudo aquilo que era concebido como racional, lógico e fora de qualquer tipo de dúvida (razoável) é derrubado e posto em questão. O projeto paradoxal de Bataille é, portanto, voltado a explicação dessas áreas de não conhecimento que são escondidas pelo conhecimento (homogêneo) e cujo objetivo é a realização de um momento subjetivo de “experiência interna,” de “luminosidade sem iluminismo [esclarecimento]” onde as noções de utilidade e razão são suspensas temporariamente. Esses momentos são atingidos através de atos de transgressão.¹⁵⁶ (Brackett, 2008, p. 23)

A comodificação introduz a música no mundo homogêneo da sociedade contemporânea ligando sua validade ao consumo. *For Alto*, por exemplo, é inassimilável, incomensurável à medida em que não vende - 20 caixas, improdutivas, ninguém quer, rejeito, dejetos... Mas a homogeneidade tem ainda outro efeito sobre a música. É que, como aponta Bataille, no mundo homogêneo: “as relações humanas são sustentadas por uma redução a regras fixas baseadas na consciência da identidade possível de pessoas e situações delineáveis”¹⁵⁷ (1979, p. 64). O mundo homogêneo tem necessidade da produção de identidades fixas ou mesmo identificações regulares - isso é, uma máquina de reconhecimento. Os gêneros musicais, em vez de formas de expressão e conteúdo de formações sonoras, convertem-se em identidades de consumo, ou mesmo vetores de subjetivação e constituição de identidades, isso é,

156 Tradução livre de: “When the heterogeneous intrudes on the realm of the homogeneous, the subject experiences a “force or shock” that precipitates alternative forms of (non) knowledge, a momentary insight or experience where everything that had been conceived as rational, logical, and beyond any sort of (reasonable) doubt is overturned and thrown into question. Bataille’s paradoxical project is therefore aimed at explicating those areas of nonknowledge that are concealed by (homogeneous) knowledge and whose goal is the realization of a subjective moment of “inner experience,” of a “luminosity without enlightenment” where the notions of utility and reason are temporarily suspended. Such moments are achieved through acts of transgression.”

157 Tradução livre de: “human relations are sustained by a reduction to fixed rules based on the consciousness of the possible identity of delineable persons and situations”

convertem-se em lógicas de totalização de pessoas delineáveis. Os elementos heterogêneos, diz Bataille (1979), “provocam reações afetivas de intensidade variável [...] às vezes atração, às vezes repulsão”¹⁵⁸ (p. 69). No caso da música, a intrusão de elementos heterogêneos provoca não só uma reação musical, mas uma reação identitária, id est, a heterogeneidade em música, na comodificação dos gêneros como identidades de consumo, converte-se num ataque pessoal, uma curiosa espécie de questionamento identitário. Explico: se a música adquire uma função de consumo e constituição de identidade, a exterioridade formal do ruído, que constitui uma dimensão do heterogêneo, não só pode colocar em questão a música homogênea, mas a imagem de um mundo consensual e de uma subjetividade inteiramente transparente a si mesma. Neste sentido, a heterogeneidade pode ser sentida afetivamente como um ataque pessoal: “Who the hell are you? Are you out of your mind?”.

A reação ao heterogêneo musical traz à memória (à minha pelo menos), um episódio narrado por Haroldo de Campos sobre a reação de Guimarães Rosa em relação às Galáxias de Campos. Em entrevista¹⁵⁹, Haroldo conta como, ao ler uma primeira versão de Galáxias, Rosa comenta: “você não sabe o que você tem na mão, aquele texto é o demo. [...] você soltou o demo naquele texto, não provoque demais o demo”. Haroldo, provocativamente, responde: “eu vou fazer assim, porque sou um kamikaze da literatura”, mas Rosa não está satisfeito... Ele explica o seu método, a sua relação com o demo, relatando seu processo de escrever (em especial o Grande Sertão): quando Rosa tem uma ideia, ele fica nu, rola no chão, lutando com o demo e depois escreve. Haroldo e Rosa são dois experimentalistas, cada um a sua maneira, dois campeões da heterogeneidade, mas que relacionam-se a ela de maneiras diferentes. O demo, a heterogeneidade multitudinosa, é um perigo: ele invade o mundo homogêneo colocando-o em questão.

Mas a transgressão, diz Brackett (2008), não consiste em abolir o homogêneo. Antes ela consiste em

o empurrar ou testar às fronteiras [...] Com o ato transgressivo, o racional e o irracional, o belo e o horrível, a vida e a morte se confrontam, permitindo-nos vislumbrar as proximidades, inter-relações e semelhanças de fenômenos ou modos

158 Tradução livre de: “provoke affective reactions of varying intensity [...] sometimes attraction, sometimes repulsion”

159 Disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA> . A anedota começa, aproximadamente em 2’45”.

de pensamento que sempre foram concebidos como sendo distintos e separados [... o ato transgressivo] é o jogo de limites onde aqueles materiais, atos ou conceitos heterogêneos que foram excluídos de estruturas e formas homogêneas são trazidos de volta ao jogo.¹⁶⁰(p. 23)

A transgressão é tensão. Zorn não quer só soltar o demo, ele quer chamar os fiéis à missa, dar um semblante de conforto e então introduzir as potências diabólicas. Zorn, diz McNeilly (1995), “está trabalhando dentro do contexto da cultura popular e um público voltado ao consumo de massa, mas rompe e perturba-os ao mesmo tempo. Ele está tanto explorando quando explodindo as convenções musicais (populares) e formas comerciais ligadas a elas.”¹⁶¹ (p. 87-8). Zorn, como quer Brackett (2008), ocupa uma espécie de espaço aporético, um espaço que afirma e põe em questão o homogêneo, um lugar de encontro e tensão radical entre eles. É que, através da igualdade dos gêneros musicais, o ruído infiltrou-se sorratamente no espaço sonoro e aguarda a hora de pôr tudo em questão. Ou, como diz Cobussen,

Zorn trata o ruído como um um estilo musical utilizável entre muitos outros estilos musicais, outra forma de som a ser apropriada. O uso do ruído de Zorn não consiste no desmantelamento ou desarticulação da música pelo ruído, mas em um fluxo de conversas entre o ruído e outros estilos musicais. [...] Para Zorn, o ruído não é

160 Tradução livre de: “the pushing or testing of boundaries [...] With the transgressive act, the rational and irrational, the beautiful and the horrible, life and death rub up against one another, allowing us to glimpse the proximities, interrelationships, and similarities of phenomena or modes of thought that always have been conceived as being distinct and separate [... The transgressive act] is the play of limits where those heterogeneous materials, acts, or concepts that have been excluded from homogeneous structures and forms are brought back into play.”

161 Tradução livre de: “is working within the context of popular culture and a mass consumer-oriented audience, but disrupts and upsets them at the same time. He is both exploiting and exploding (popular) musical conventions and the commercial forms connected with them.”

tanto o outro da música, o ruído já é parte do mundo musical.¹⁶² (Cobussen, 2002)

Zorn afirma o homogêneo, mas o perverte com a igualdade dos gêneros musicais. Ele desterritorializa os gêneros e os reterritorializa fora, privando-os de sua capacidade de constituir um meio de interioridade formal que exclua uma exterioridade de fato e, com isso, faz passar o heterogêneo. Mas com isso algo mais acontece: por um lado o ruído passa a ser música, ser um material musical válido, mas, ao mesmo tempo, os gêneros musicais convertem-se em ruído. Explico: a constituição do meio de interioridade dos gêneros musicais depende da constituição de uma exterioridade. A impossibilidade (de constituir essa exterioridade) implicada na justaposição de gêneros sob o princípio da igualdade dos gêneros musicais, subtrai destes a possibilidade de definir-se internamente como tal - isso é, definir (se como) música e (uma exterioridade como) ruído. O espaço dessa inequação é um espaço aporético constituído a partir da negação conjunta ou disjunção oposta (nem a, nem b)¹⁶³, isso é, um espaço em que um som é entendido nem como musical nem como ruído. O espaço dessa negação conjunta é o espaço combinatorial das possibilidades infinitas. Charles Pierce, notoriamente, demonstrou que as conjunções e disjunções da lógica binária podem ser criadas a partir de um único operador lógico: a negação conjunta - que chamou de *ampheck* (*ambifaca*, *faca de dois gumes* ou *corde duplo*).

Antes de colapsar o homogêneo e o heterogêneo, antes de dissolver as linguagens e os gêneros na indiferenciação do caos, Zorn os justapõe numa *ambifaca*. Fazendo-o põe em questão a existência, de direito, de uma interioridade e uma exterioridade musicais - isso é, paradoxalmente, desarticula a existência de um mundo heterogêneo e um mundo homogêneo. Um devir alquímico arrasta os gêneros e o ruído, fazendo com que tanto os gêneros se tornem ruídos, quanto o ruído se torne um gênero. O ruído devém gênero à medida em que se torna uma tópica própria (Kolek, 2013), com direitos próprios e uma

¹⁶² Tradução livre de: “Zorn treats noise as a usable musical style among many other musical styles, another form of sound to be appropriated. Zorn's use of noise consists not in the dismantling or disabling of music by noise, but in the stream of cross-talk between noise and other musical styles. [...] For Zorn, noise is not so much the other of music, noise is already part of the musical world.”

¹⁶³ Em última instância, a negação da disjunção inclusiva ou a conjunção da negação das proposições.

validade que já não responde à demanda de utilidade da homogeneidade. Os gêneros devem ruído à medida em que são descontextualizados (McNeilly, 1995) e já não podem constituir um meio de interioridade e uma exterioridade formal. Do ponto de vista do mundo homogêneo, tudo converte-se em ruído, tudo é caos... Mas o caos perdeu sua função descritiva, ele é ruído, mas um ruído que exige e produz uma nova forma de escuta.

5.10 MÚSICA E(‘) AÇÃO: O TEATRO INSTRUMENTAL

Isso tudo pode parecer muito metafísico, mas não é. Como diz Zorn: “Música é sobre pessoas e sobre o que elas fazem, como elas fazem, o que acontece [...] pessoas que estão trabalhando juntas”¹⁶⁴ (2013). Não há metafísica alguma em música, a menos que se enxerte um tanto de misticismo, seja harmonia das esferas, seja teoria do ethos. Música, antes de mais nada, é ação, e, no caso de Cobra, uma forma de ação coletiva. Para discutir esse aspecto, vamos considerar a música do compositor teuto-argentino Mauricio Kagel (1931, 2008). Kagel, como Zorn, é difícil de discutir: ele é diverso demais, múltiplo demais e, ainda, contemporâneo demais. Vamos focar, então, em uma pequena parte da sua obra, a saber, o teatro instrumental, cuja premissa pode ser resumida em: a música não acompanha a ação, ela é ou a ação ou parte integral da ação (Heile, 2017). No teatro instrumental os gestos de produção de som, o espaço da performance, a corporalidade dos performers, a concretude material dos instrumentos, enfim, a dimensão física do *fazer musical* é alçada ao primeiro plano, lembrando-nos, quase obrigando-nos a reconhecer que a música é uma atividade, uma ação realizada por pessoas e não uma ideia, um sentimento, uma representação.

As duas primeiras peças de teatro instrumental compostas por Kagel são *Sonant 1960/...* e *Sur scène*, compostas, como nota Heile (2017), praticamente simultaneamente e abordando aspectos diametralmente opostos da teatralidade do fazer musical: a teatralidade da performance musical e a musicalidade do teatro. *Sonant* é uma peça composta para violão, harpa, baixo e percussão onde são “as ações físicas sobre o instrumento que produzem a música”¹⁶⁵ (Heile, idem,

164 Tradução livre de: “Music is about people and how they do it, what they do, what’s going on [...] people who are working together”

165 Tradução livre de: “the physical actions on the instruments that produce the music”

p.35). Nela, as ações - os gestos de produção de som - são escolhidas, primeiramente, por sua dimensão visual, pelo movimento do músico, antes de que pelo som produzido. No movimento intitulado *Pièce jouée, pièce touchée*, por exemplo, “os performers devem produzir o que nas explicações da partitura é chamado de ‘interpretação virtual’, o que significa que eles devem tocar sem produzir sons, enquanto se aproximam o máximo possível das cordas ou peles de tambor.”¹⁶⁶ (idem, p. 36). O movimento acaba por consistir basicamente de gestos e silêncio, sons imaginados e/ou produzidos acidentalmente pelos músicos. *Sur scène* é quase o oposto: uma peça composta para um ator mudo, um orador, um barítono e três instrumentistas que “recria os papéis dos principais atores da vida musical, o ator fingindo ser um membro do público, o orador, um crítico e os músicos interpretando eles mesmo.”¹⁶⁷ (idem, p.38). A peça começa - ainda antes de e enquanto a platéia entra - com o ator lendo o programa da peça. O orador lê trechos absurdos de críticas musicais, enquanto o barítono posa em uma exagerada posição operática, cantando eventualmente, e os músicos “vagam pelo palco, displicentemente tocando algumas notas no piano aqui, ou na percussão lá, às vezes aparentemente praticando, mas raramente dando a impressão de tocar ‘seriamente’ no sentido de recriar a partitura.”¹⁶⁸ (idem, p. 39).

Em ambas as peças - espetáculos *quasi*-absurdos - a música é o que acontece no palco. Em *Sonant* a dimensão teatral do gesto cria a música - ou, como dito, a música é inseparável da ação, ela é a ação - enquanto em *Sur scène* a música integra a ação absurda. Na primeira a música se torna inseparável da ação, do performer e do acontecimento específico. Na última: a música deve ser ouvida como música ou como parte de um teatro? O ator silencioso e o orador são parte da música? São um complemento? São a ação principal? O movimento dos músicos faz parte da música ou do teatro? A música comenta a crítica do orador,

166 Tradução livre de: “the performers are to produce what in the explanations to the score is called a ‘virtual interpretation’, meaning that they are to play without producing sounds, while getting as close to the strings or drum skins as possible.”

167 Tradução livre de: “recreate the roles of the main players in musical life, the actor pretending to be a member of the audience, the speaker a critic and the musicians playing themselves”

168 Tradução livre de: “wander around the stage, nonchalantly playing a couple of notes on the piano here, or the percussion there, sometimes seemingly practising, but hardly ever giving the impression of ‘seriously’ performing in the sense of recreating a score.”

ou o orador critica a música sendo tocada? Como aponta Heile (2017), não é possível saber, a peça nos força a chocar e/ou a misturar modos de escuta e atenção diferentes - a diferença entre a performance musical e a performance teatral é borrada ao ponto da indistinção. Em ambos os casos, Kagel está colocando em questão a estética dos olhos fechados como audição superior, a ideia ocidental de que a música é uma experiência transcendental, extra-sensorial, mas que precisa, infelizmente, atualizar-se na matéria. Ou, como diz Heile:

O teatro instrumental de Kagel se esforça para redescobrir o que se perdeu na música clássica ocidental: a natureza visual e cinética da performance, a fisicalidade da produção musical, a presença corpórea dos artistas, o espaço tridimensional do palco, o espetáculo dos eventos do palco. Todos estes são elementos integrais da música na maioria das culturas; nenhuma outra cultura concebe a música como um som puro desencarnado, e também na música ocidental essa concepção é relativamente nova. Certamente, a sensação de ritual e espetáculo nunca desapareceu inteiramente, mesmo na música clássica ocidental, mas os olhos fechados que se tornaram emblemáticos do amante da música 'verdadeiro' que ouve atentamente apontam para uma separação rígida do que é essencial para 'a música em si' e o que é uma 'distração externa': sua produção. (2017, p.37)¹⁶⁹

A fisicalidade e o movimento inerente ao tocar não dizem respeito somente à produção do som, mas são, em última instância, parte

169 Tradução livre de: “Kagel’s instrumental theatre strives to rediscover what has been lost in Western classical music: the visual and kinetic nature of performance, the physicality of music-making, the bodily presence of the performers, the three-dimensional space of the stage, the spectacle of stage events. These are all integral elements of music in most cultures; no other culture conceives of music as disembodied pure sound, and in Western music, too, this conception is relatively new. To be sure, the sense of ritual and spectacle has never entirely gone away even in Western classical music, but the closed eyes which have become emblematic of the intently listening, ‘true’ music lover point to a rigid separation of what is essential to ‘the music itself and what is an ‘external distraction’: its making.”

essencial da música como acontecimento, da performance musical. Em *Heterophonie*, por exemplo, a peça abre com duas repetições de uma seção que mimetiza o processo de afinação da orquestra, com pequenas variações microtonais. A primeira repetição acontece somente com a orquestra no palco, na segunda o regente junta-se à orquestra, conduzindo a absurda passagem. “A mesma música”, diz Heile (2017, p. 44), “é ouvida de maneira diferente de acordo com o contexto, em uma ocasião semanticamente como o ruído inevitável que acompanha o trabalho e, por outro, esteticamente como parte de uma obra de arte.”¹⁷⁰. Em *Con Voce* (1972), para três instrumentistas mudos, “nenhum som instrumental é produzido, somente eventos orais [...] que são sincronizados com os movimentos mudos nos instrumentos” (Kagel, 1972, *citicit*). Ou ainda, em *Pas de cinq*, onde cinco performers caminham sobre um pentagrama feito de uma variedade de materiais, de modo que o movimento no palco constitua o material principal da peça.¹⁷¹

Cobra é um caso semelhante ao teatro instrumental de Kagel. A “partitura” de Cobra não descreve ou representa sons, mas ações ou tarefas a serem executadas e que implicam limitações e possibilidades de ação da parte dos músicos. A execução de Cobra existe num espaço que é tanto sonoro quanto cinético. Em primeiro lugar, porque, como no teatro instrumental, a música não pode ser entendida somente como som, mas “como uma fusão da ação cinética com seu resultado acústico”¹⁷² (Heile, 2017, p. 52). Em segundo lugar, porque a inseparabilidade entre a ação e o som, entre a interação cênica dos participantes e a materialidade sonora produzida é parte constituinte e indispensável de Cobra. Como diz Zorn, “O que você tem no palco, então, não é apenas alguém lendo música, mas um drama. Você tem um drama humano. Você tem a própria vida, que é a experiência musical final: ela é a vida. Músicos relacionados uns aos outros, através da música.”¹⁷³ (2017, p. 277). Cobra, Zorn insiste, é sobre a situação ao

170 Tradução livre de: “The same music is heard differently according to the context, on one occasion semantically as the unavoidable noise accompanying work, and on the other aesthetically as part of a work of art.”

171 Tradução livre de: “no instrumental sound is produced, only oral events [...] which are synchronised with the mute movements on the instruments”

172 Tradução livre de: “as a fusion of a kinetic action with its acoustic result”

173 Tradução livre de: “What you get on the stage, then, is not just someone reading music but a drama. You get a human drama. You get life itself, which is what the ultimate musical experience is: it’s life. Musicians relating to each other, through music.”

vivo, sobre a interação dos músicos, sobre as ações deles no palco. O que nos leva a um terceiro ponto. Em Cobra, música é ação - isso é, ela não imita, nem produz ação (ao menos não como objeto analítico), ela não aponta nem implica ato que lhe seja exterior. A performance de Cobra não é a representação do “drama humano”, mas a performance desse drama, sua encarnação, sua dramatização. Ela não representa “a arena política”, ela a põe em ato. Decisão, justaposição, igualdade dos gêneros musicais, qualquer que seja a lógica a partir da qual quisermos conceber Cobra, ela não as representa: ela coloca-as para funcionar e, em certo sentido, investiga em ato esse funcionamento.

5.11 COBRA 2: PROBLEMATA

Voltemos ao nosso problema inicial: a criação de uma capacidade de ação e enunciação coletivas a partir de uma multiplicidade irreduzível de linguagens; Cobra resolve-o? Certamente não! Esse tipo de problema, por sua própria definição, não inclui a possibilidade de resolução. Sua abordagem pode ser, somente, a de uma problemática - isso é, da formulação e da definição, a melhor possível, do problema. O que está em jogo em Cobra então não é a resolução, mas a formulação sensível de um problema, um problema que, por sua própria natureza, diz respeito à perpetuação de um dissenso. Dito de outro modo, Cobra concerne à constituição de um espaço problemático, um espaço dissensual, um espaço de conflito entre diversos regimes de sensibilidade, diversas partilhas do sensível. Resolver o problema é derrotar seu propósito.

Explico... Cobra é composto de blocos, blocos de relações abstratas entre os músicos, blocos que são ordenados pela decisão dos músicos e cujo conteúdo depende exclusivamente da atividade dos músicos em relação uns com os outros e com esses blocos. Dito de outro modo, blocos de ações ou tarefas cuja execução, posição e mesmo existência dependem das escolhas dos músicos. Mas cada bloco deve ser entendido no contexto da constituição do espaço aporético fundado sobre a igualdade dos gêneros musicais e da ambifaca. O princípio geral desse espaço, a afirmação da lógica fundamental da improv, é de que um som só pode ser contado como musical à medida em que qualquer som também possa ser contado como tal. Isso é, nenhuma das linguagens ou gêneros musicais que tomam parte na tarefa pode afirmar uma validade superior, uma validade *de jure* que produza, *de facto* e *de jure* uma exterioridade formal. A execução das tarefas passa, portanto por um conflito de regimes de sensibilidade, de partilhas do sensível no

contexto de uma partilha geral que subtrai de cada linguagem, gênero, ou partilha específica do som a capacidade de determinar outra partilha (ou parte dela) como ruído.

À medida em que se instaura essa problemática do espaço sonoro, as próprias hierarquias humanas da performance também são postas em questão. Cobra não existe sem uma redistribuição das capacidades, no interior da performance, segundo a qual todos os músicos que tomam parte na produção da música, tomam parte também na capacidade de decidir o destino desta. O que acaba por construir uma problemática em relação reflexiva àquela do espaço sonoro. Isso é, ao mesmo tempo em que cada linguagem musical só pode afirmar sua validade afirmando simultaneamente a validade de qualquer outra linguagem no espaço sonoro, também qualquer músico só pode afirmar sua capacidade de tomar parte nas decisões sobre o destino comum à medida em que afirma a capacidade de todos os outros. Cobra acaba por ser uma micro democracia - no sentido que Rancière dá ao termo: a situação específica da política, em que a ausência de título é o que dá direito à participação na capacidade de decidir o destino comum. Isso é, em que esse direito deriva de uma capacidade comum segundo a qual qualquer um pode ser contado. Ela rompe “a evidência sensível da ordem natural que destina os indivíduos e os grupos” e o sons no nosso caso “ao comando ou a obediência” (Rancière, 2012, p. 59).

Cobra é uma ficção do espaço sonoro e musical. A ficção, diz Rancière (2012), “não é a criação de um mundo imaginário [...] É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação”(p.64). Repito: nada disso é imaginário, nada disso é metafísica, nada disso é representação. Zorn não está *falando sobre* o dissenso, não está representando o problema da criação daquela capacidade coletiva de ação e enunciação, nem tentando resolvê-lo: ele está o dramatizando, o colocando em ato. Cobra não é a representação do drama político - humano ou sonoro - mas a performance desse drama, a vida desse drama. A igualdade dos gêneros musicais e o espaço aporético da ambifaca não são representados em Cobra, eles *são* Cobra.

Esses problemas, como disse, não são resolvidos por Zorn, são formulados em um espaço. No espaço agonístico dessa experiência a questão vem a ser: o que fazer? O espaço responde: qualquer coisa! Pode-se tomar o poder ou abdicá-lo. Pode-se tentar construir um espaço horizontal, sustentar o conflito, inventar novas formas de interação, ou tomar o poder, resolver tudo em um espaço consensual, responder ao problema resolvendo-o como atualização de um princípio maior...

quodlibet! É indiferente: a lógica do espaço aporético perpetua-se, ainda que oculta; Cobra jamais se resolve. Sobre Cobra, nenhuma hierarquia, nenhuma forma de segmentaridade, de ressonância de poder, nenhuma partilha está segura: fervilham, nas profundezas de um caos fecundo, potências demoníacas dispostas a surgir na superfície e, a qualquer momento, pôr em questão qualquer imagem de ordem, de governança, de captura. Platão treme...

6 MUSICA ELETTRONICA VIVA E A CAPACIDADE DE QUALQUER UM

Não seria o caso, entretanto, de a improvisação ser o pináculo do elitismo? Não haveria especialismo demais nessa liberdade? Não seria o caso, como quer Alegre Corrêa (em Cavagnoli, 2011, p. 51), de a improv ser algo para ser feito “[s]omente com músicos de altíssimo nível”? Talvez a prática da chamada improvisação livre dependa de um perfeito controle do instrumento, do conhecimento, da compreensão e do controle de teorias, práticas e composições como as discutidas nesta dissertação (e de ainda tantas outras...). Seria, talvez, necessário, ser músico - e não menos que um *bom* músico - antes de ser improvisador; ter, como explica Cavagnoli, domínio da linguagem musical, antes de ser capaz de desconstruí-la e reagenciá-la no momento da performance¹⁷⁴. Mas, talvez, a exterioridade formal da improv em relação aos gêneros musicais a excuse dessa necessidade... Talvez (uma hipótese certamente absurda), a chamada improvisação livre seja uma música de *qualquer um*.

Para investigar essa hipótese, precisamos acompanhar a campanha de uma lendária legião romana (Curran, 2010), realizada entre 1966 e 1970, uma máquina de guerra musical que produziu formas de terrorismo sonoro, “dirigido não a pessoas ou coisas, mas ao próprio cerne da música ocidental” (Curran, 2010, p. 635)¹⁷⁵. É preciso investigar a vida de “um curioso organismo multicelular que cresceu em uma úmida fundição romada em meados da década de 1960 e tornou-se quase uma praga no início dos anos de 1970”¹⁷⁶ (Curran, 2010, p. 641n1). Organismo ou legião, esse agenciamento, que foi chamado

174 Cavagnoli entende que: “Compreendemos a música como uma linguagem capaz de produzir sentidos, e é só através do domínio desta linguagem e da possibilidade de comunicar ao outro aquilo que se deseja, que a construção do improviso é possível.” De modo que, “A desconstrução dos elementos da linguagem musical proposta pela livre improvisação é entendida por Corrêa como um movimento que só pode ser realizado por sujeitos que já se apropriaram destes elementos, e são capazes de recombina-los e agenciá-los de acordo com a necessidade emergente na situação concreta da prática improvisatória.” (Cavagnoli, 2011, p. 51).

175 Tradução livre de: “directed not at people or things but at the very core-constitution of Western Music.”

176 Tradução livre de: “a curious multi-cellular organism which grew in a damp roman foundry in the mid 1960's and turned into a near plague by the early 1970s”

*Musica Elettronica Viva*¹⁷⁷ (doravante MEV), semeou medo no coração elitista do “establishment musical” (Curran, 2001), com uma hipótese e um método para demonstrá-la: todos os seres humanos são seres musicais; a improvisação demonstra-o.

O MEV surgiu em Roma, em meados de 1966, como uma reunião de músicos interessados primeiramente, como nota Amy Bael (2009), em executar novas peças de música eletrônica ao vivo - suas e de outros. A maior parte deles eram músicos estadunidenses treinados nas grandes academias norte-americanas, com bolsas e estudos também nas escolas européias, “em busca de uma alternativa para as perspectivas sociais e econômicas burguesas para as quais estávamos indiscutivelmente nos direcionando.”¹⁷⁸ (Curran, 1976). Num primeiro momento, o grupo consistia de: Frederic Rzewski, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Carol Plantamura, Jon Phetteplace, Allan Bryant e Ivan Vador.

Em 1966, esses músicos, exceto Teitelbaum, encontravam-se em Roma. Rzewski, nascido em 1938, mudou-se para a Europa após concluir os estudos em Harvard e Princeton, para estudar composição com Luigi Dallapiccola na Itália (entre 60 e 62) e Elliott Carter em Berlin (entre 63 e 66). Curran, nascido também em 38, mudou-se para Berlin em 64 após os estudos em Yale para uma residência em composição, onde conheceu Rzewski e o compositor e inventor Gordon Mumma. Teitelbaum, 1939, após estudar, junto com Curran em Yale, foi para Itália estudar com Luigi Nono em 1964. Ele retornaria à Itália em 67, após um tempo trabalhando em um laboratório de ondas cerebrais no Queens College (Nova Iorque). Plantamura, cantora, 1941, após concluir os estudos na Occidental College em Los Angeles, estava na Itália especializando-se em “música nova” e colaborando com Luciano Berio e Nono. Jon Phetteplace, nascido em 1941, constitui à exceção ao ambiente acadêmico do grupo. Após concluir o ensino médio, viajou pela Europa estudando violoncelo independentemente e, em 1965, estabeleceu em Roma para estudar com Pietro Grossi (que também viria a ser um membro do MEV). Vador, 1932, estudou no Conservatório *Santa Cecilia* em Roma e, na década de 60, estava tocando com o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza de Franco Evangelisti (onde Rzewski também tocou por um tempo). Curiosamente, as informações sobre Bryant são escassas. Segundo

177 Em italiano. Traduzível como “música eletrônica ao vivo”.

178 Tradução livre de: “searching for an alternative to the bourgeois social and economic prospects we had been unquestionably headed for.”

David Bernstein (2010), Bryant era “um compositor e construtor de instrumentos que fazia instrumentos de cordas com elásticos e temperamentos estranhos e construiu seu próprio sintetizador”¹⁷⁹ (p. 539).

Segundo Curran (1976), Rzewski retorna à Roma em 66 como um músico já consagrado e com diversas ideias, além de uma parafernália de microfones de contato, Lafayettes e circuitos improvisados. Usando esses materiais para amplificar todo tipo de material, o grupo se reúne, segundo Bryant (2000), “para fazer estranhas peças amplificadas e eletrônicas”¹⁸⁰ e organizar concertos de música eletrônica ao vivo. Roma à época, como nota Bernstein (2010), era o ambiente ideal para a experimentação do grupo:

Sua comunidade artística incluía o Living Theater e Giacinto Scelsi [...]; Federico Fellini e Michelangelo Antonioni estavam fazendo transformações revolucionárias na arte do cinema; Don Cherry, Gato Barbieri, Ornette Coleman e Steve Lacy estavam envolvidos na animada cena de free jazz da cidade; e apresentações de dançarinos e músicos de vanguarda - incluindo Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, La Monte Young, Marian Zazeela, Terry Riley, Charlotte Moorman e Nam June Paik - foram realizadas na Galleria L'Attico de Fabio Sargentini e na Livraria Feltrinelli; e na Academia America em Roma [...] o compositor John Eaton, tocou um concerto com o ‘Synket’, o primeiro sintetizador portátil controlado por voltagem inventado por Paul Ketoff. (p. 539)¹⁸¹

179 Tradução livre de: “a composer and instrument builder who made stringed instruments with rubber bands and weird tunings and constructed his own homemade synthesizer”

180 Tradução livre de: “to do strange amplified and electronic pieces”

181 Tradução livre de: “Its artistic community included the Living Theatre and Giacinto Scelsi [...]; Federico Fellini and Michelangelo Antonioni were making revolutionary changes to the art of filmmaking; Don Cherry, Gato Barbieri, Ornette Coleman, and Steve Lacy were involved in the city’s lively free jazz scene; and performances by avant-garde dancers and musicians— including Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, La Monte Young, Marian Zazeela, Terry Riley, Charlotte Moorman, and Nam June Paik—took place at Fabio Sargentini’s Galleria L’Attico and the

Segundo Curran (1976), o grupo reuniu-se a esses “rebeldes”, dissociando-se totalmente da música “oficial”. Os primeiros concertos do grupo, entretanto, ainda consistiam de músicas eletrônicas pré-compostas pelos membros e por seus contemporâneos sendo executadas ao vivo - de onde o nome do grupo. As coisas começam a mudar em 1967. Primeiramente, o grupo cria seu próprio espaço de performance, convertendo “uma antiga fundição coberta de fuligem em Trastevere”¹⁸² (idem) em um estúdio. Em segundo lugar, o grupo embarca em um novo tipo de experimentação, inspirado pelo Nuovo Consonanza e pelo Living Theatre: improvisação e participação do público. Essa mudança não foi sem efeitos. Conforme as performances do grupo tornavam-se mais e mais improvisadas e incluíam menos peças pré-compostas, Phetteplace e Bryant distanciam-se do grupo e outros músicos aproximam-se, como Steve Lacy e Giuseppe Chiari. Ao mesmo tempo, esse processo de experimentação levo-os, gradualmente, “a redefinir musica como uma forma de propriedade que pertence a todo mundo e, portanto, a encorajar sua criação livremente por qualquer pessoa e em qualquer lugar”¹⁸³ (Curran, 1995).

Três peças definem vagamente três momentos deste processo, do desenvolvimento e da demonstração dessa hipótese, ou, ao menos, como quer Curran (2010), definem o caminho mais radical dessa experimentação: Plan for Spacecraft (1967), Zuppa (1968) e Sound Pool (1969). São três performances improvisadas cujos materiais escritos lembram mais teorias gerais da improvisação do que peças no sentido tradicional do termo. São ideias, bastante gerais e abstratas, para guiar um processo coletivo de experimentação, isso é, criar música coletiva e “espontaneamente” com quaisquer meios disponíveis. De qualquer modo, são essas três peças, suas “teorias gerais da improvisação”, seus procedimentos e estratégias e, em última instância, sua relação com a hipótese, o que nos interessa neste capítulo. Antes de partirmos para a discussão, entretanto, gostaria de apresentar, ou melhor, lançar algumas formulações dessa hipótese, colhidas em textos de membros do grupo e

Feltrinelli Bookstore; and at the American Academy in Rome [...] composer John Eaton played a concert featuring the ‘Synket’, the first portable voltage-controlled synthesizer invented by Paul Ketoff. (p. 539)

182 Tradução livre de: “an old damp soot-covered foundry in Trastevere”

183 Tradução livre de: “to redefine music as a form of property that belonged equally to everyone and hence to encourage its creation freely by and through anyone anywhere.”

que serão repetidas ao longo do texto, mas que vale a pena considerar agora.

1. Então essa era uma constituição prática que não apenas estipulava que todos os seres humanos eram seres musicais, mas encorajava qualquer um que assim desejasse a provar isso, com ou sem nós.(Curran, 2008)¹⁸⁴
2. acreditávamos que a música não era propriedade de nenhum indivíduo ou autor, mas do grupo, e que a música é um direito humano universal, e qualquer ser humano, por mera vontade, também pode ser um criador de música. (Curran, 2001)¹⁸⁵
3. [As músicas] eram baseadas no princípio de que qualquer um, fazendo qualquer som, de qualquer modo (sozinho ou em companhia) pode considerar esse ato como um ato de criação musical espontânea (idem)¹⁸⁶
4. Somos todos “músicos”. Somos todos “criadores”. A música é um processo criativo no qual todos podemos tomar parte. (Rzewski & Verken, 1969, p. 94)¹⁸⁷
5. A arte da improvisação assume (e, para mim, prova categoricamente) que os seres humanos são seres musicais [...] todos os seres humanos nascem com, possuem e participam em alguma forma de música (Curran, 1999)¹⁸⁸

6.1 O EFEITO PIEZOELÉTRICO E A UNIVOCIDADE DO SOM

Antes de considerar as peças em si, entretanto, quero considerar a parafernália instrumental do grupo e sua relação com parte da

184 Tradução livre de: “So this was a practical constitution which not only stipulated that all human beings were musical beings, but encouraged anyone who so wished to prove this, with or without us.”

185 Tradução livre de: “we believed that the music was the property of no one individual or author, but that of the group, and that music is a universal human right, and any human being, by mere will, can also be a music-maker.”

186 Tradução livre de “They [as músicas] were based on the principle that anyone making any sound in any way (alone or in company) could consider this act to be an act of spontaneous music-making.” (Idem)

187 Tradução livre de: “We are all ‘musicians’. We are all ‘creators’. Music is a creative process in which we can all share”

188 Tradução livre de: “The art of improvisation assumes (and for me unequivocally proves) that human beings are musical beings and that [...] all human beings are born with, possess, and participate in some form of music.”

formulação 3 apresentada anteriormente: “fazendo qualquer som”. Já discuti, nos capítulos anteriores, algumas lógicas que sustentam essa forma de conteúdo, a física materialista de Bailey e igualdade dos gêneros musicais de Zorn, de modo que não cabe alongarmo-nos nessa discussão outra vez. Por outro lado, há um aspecto de radicalidade na concepção dessa lógica no MEV - radicalidade esta que vale apontar e discutir: a redefinição dos objetos musicais.

Os músicos do MEV, à época de sua fundação, são experimentalistas dedicados aos seus instrumentos, às formas de usá-los - novas ou tradicionais. São pianistas, cantores, violoncelistas, saxofonistas, que seja, multi-instrumentistas. A época, entretanto, é de experimentação e descoberta. Em meados da década de 1960, Robert A. Moog está desenvolvendo seu sintetizador modular, Gordon Mumma e David Behrman estão criando circuitos eletrônicos baratos para suas peças, Cage, Riley, Chiari e etc estão experimentando com música eletrônica assim como, obviamente, também o MEV. Rzewski retorna à Roma, como disse, com uma variedade de circuitos e componentes eletrônicos e, em especial, microfones de contato (Curran, 1976). Teitelbaum está em NY estudando biofeedback como material de criação musical, aprendendo a criar circuitos com Berhman e explorando as possibilidades do sintetizador Moog. Bryant, por sua vez, está criando seu próprio sintetizador improvisado, a partir de um órgão elétrico modificado (Bernstein, 2010). A instrumentação do MEV, não surpreendentemente, está ligada à eletricidade como meio de experimentação musical. Quando o grupo começa a tocar junto, Teitelbaum traz à Europa o primeiro sintetizador modular Moog desse continente, que soma-se ao sintetizador improvisado de Bryant numa seção de sintetizadores.

A essas máquinas diabólicas, adicionamos nossa coleção singular de tambores de lata de óleo (amplificadas por microfones de contato), latas de estanho, kalimba, placas de vidro, molas, tubos de alumínio, sinos, pratos, sax e violoncelo. Pode-se imaginar como era o “som” do MEV naqueles dias. (Curran, 1976)¹⁸⁹

189 Tradução livre de: “To these diabolical machines we added our unique collection of oil drums (contact mike-amplified), tin cans, thumb piano, glass plates, springs, aluminum tubes, chimes, cymbals, sax and cello. One can imagine what the MEV "sound" was like in those days. “

Rzewski deixa de lado o piano, para tocar uma placa de vidro cortada no formato de um piano e amplificada com microfones de contato, em favor de, como diz Curran (2010), “um mundo com um piano a menos e um pianista a menos”, o que era, “na cabeça do F.[derick Rzewski], o começo de um novo mundo sepultado e renascido diariamente”¹⁹⁰. (p. 632). Curran toca uma lata de óleo automotivo com uma kalimba fixada em cima e amplificada com um microfone de contato, além um trompete modificado e uma campainha (Bernstein, 2010). Phetteplace, além do cello, toca objetos achados amplificados. Rzewski e Esposito (1969) descrevem o som como:

As fitas e os sintetizadores RA Moog, amplificadores de ondas cerebrais, photocell mixers¹⁹¹ para mover o som no espaço são combinados com instrumentos tradicionais, objetos achados e com o “ambiente” em si mesmo, com ou sem o uso de microfones de contato. (102-3)¹⁹²

O que nos interessa aqui é um phylum maquínico específico, que parece correr entre o sintetizador da música eletrônica e as fitas da música concreta: o microfone de contato ou piezo. Se o sintetizador materializa a utopia de criar, eletronicamente, qualquer som a partir de um oscilador e a fita registrar, reproduzir e manipular qualquer som captado, é a piezoelectricidade e o efeito piezoelétrico que sustentam a afirmação de que qualquer objeto capaz de vibrar é capaz de produzir música. A piezoelectricidade é uma propriedade de certos cristais em que há uma relação linear entre o seu estado mecânico e o seu estado elétrico. Isso é, uma deformação no cristal produz uma alteração linear (i.e. proporcional) na polarização elétrica do material. A produção dessa

190 Tradução livre de: “A world with one less piano and one less pianist was in F.’s mind the beginning of a new world buried and reborn daily through scrimmages with his shrieking glass plate.”

191 Instrumento criado por Rzewski que utiliza-se de uma fonte luminosa para modificar o parâmetro espacial do som, isso é, para distribuí-lo entre os amplificadores.

192 Tradução livre de: “I nastri e il complesso elettronico-sintetizzatore R. A. Moog, amplificatori di onde cerebrali, miscelatore a fotocellula per muovere il suono nello spazio sono combinati con strumenti tradizionali, oggetti d'uso e con i"ambiente" stesso, con o senza amplificazione di microfoni a contatto.”

alteração chama-se efeito piezoelétrico (Gautschi, 2002). Um sensor piezoelétrico é capaz, portanto, de converter vibrações em um material em um sinal elétrico. Esse tipo de sensor começou a ser utilizado na primeira guerra mundial, na fabricação dos sonares em submarinos... até que alguém achou por bem construir um microfone dele.

Os microfones de contato consistem de um piezo capaz de converter a vibração de um material em um sinal amplificável eletronicamente. Para os músicos do MEV, isso só poderia significar uma coisa: que qualquer objeto que vibra - e portanto é capaz de ser captado por um piezo - é um objeto musical. Os músicos do MEV:

começaram como arqueólogos experimentais a reconstruir as origens da música humana. Eles coletaram pedaços de todo som audível, eles amplificaram os sons inaudíveis, eles declararam que qualquer objeto vibrante era por si “música”, eles usaram a eletricidade como um novo espaço musical e teoria cultural, eles, em última instância, lançaram as bases para uma nova prática comum. (Curran, 2008)¹⁹³

A eletricidade e o efeito piezoelétrico tornam-se assim o fundamento de “uma nova prática comum” baseada na univocidade do som. Todos os sons são musicais, qualquer objeto pode ser usado para fazer música: para prová-lo só é necessário colar um microfone de contato em um objeto, amplificá-lo e *presto! Musica Elettronica Viva!* Uma lata, uma garrafa, um pedaço de madeira ou de metal ou de vidro ou de plástico... uma caixa de papelão, uma ferrão elétrico, o chão e as paredes, qualquer objeto torna-se um instrumento musical elétrico, capaz de ser amplificado, modulado, enfim... Não basta, entretanto, dizê-lo: é preciso demonstrá-lo. É preciso fazer música com qualquer objeto, “fazendo qualquer som”.

6.2 LABIRINTO

193 Tradução livre de: “began like experimental archeologists to reconstruct the origins of human music. They collected shards of every audible sound, they amplified the inaudible ones, they declared that any vibrating object was itself “music,” they used electricity as a new musical space and cultural theory, they ultimately laid the groundwork for a new common practice”

A univocidade do som, entretanto, esbarra (como fazia também em Bailey) com anos de formação instrumental, anos de educação musical, com toda a história da música ocidental, na qual inserem-se esses arqueólogos experimentais. Não se vai tão facilmente das Canções sem palavras de Mendelssohn ou mesmo das Peças para piano de Stockhausen para um pedaço de vidro amplificado. Não se cria uma nova prática comum sem escapar da prática comum antiga, seja a tradicional, seja aquela da “igreja dodecafônica”, como diz Curran. É disso que se trata *Spacecraft*.

Plan for Spacecraft (1967), composta por Rzewski para o MEV, é, como diz Curran (2010), a peça que inicia a experimentação em direção a participação do *Hoi Polloi*. Mas ela ainda é uma peça para músicos e, segundo Rzewski (1969; Rzewski e Verken, 1969), ainda é uma composição (à medida em que baseia-se numa ideia). A peça é um tipo do que Rzewski chama de “*prose music*”, uma música escrita como texto, e cuja execução depende da leitura e interpretação desse texto.

O texto abre um uma afirmação simples e paradoxal que define a peça como uma “forma para uma música que não tem forma” (Rzewski, 1967)¹⁹⁴, isso é, ela é uma peça aberta, indeterminada, uma peça para improvisação. A peça começa, diz Rzewski, “um grupo de performers e uma ideia” (idem)¹⁹⁵. A ideia é a definição de dois tipos de espaço, que Rzewski descreve como “ocupados” e “criados”. O músico habita um desses espaços na criação musical. O espaço ocupado define um espaço cujas regras, lógicas, materiais, “leis de gravidade” e movimento foram previamente definidos, são alheios e anteriores ao músico e à performance. É fundamentalmente um espaço estriado: cabe ao músico seguir pelos caminhos constituídos pelos “grandes mestres do passado”. O espaço criado, por outro lado, é um espaço liso: não é um espaço no qual o músico insere-se, mas um espaço que ele cria enquanto ocupa, que ele inventa enquanto toca. Ele já não diz respeito às regras que definiam um espaço estriado, mas à experimentação aberta do espaço liso¹⁹⁶. Mais do que a definição desses dois tipos de espaço, a ideia da

194 Tradução livre de: “Form for a music that has no form”.

195 Tradução livre de: “with a group of performers and an idea”

196 É preciso notar aqui que Rzewski usa o termo “ocupado” em um sentido muito diferente daquele que Deleuze e Guattari (2012b) usam para descrever o espaço liso. Para Rzewski, ocupado significa pré-ordenado, contado e distribuído anteriormente, enquanto, para Deleuze e Guattari, a ocupação opõe-se justamente a essa lógica de pré-ordenamento. O espaço liso é *ocupado* antes de ser *distribuído*, ele é ocupado enquanto é criado - a

peça é “a transformação do espaço de um estado para o outro”¹⁹⁷ (idem). Ela começa com “um estado de expectativa, de antecipação geral de que uma tentativa será feita para trazer outro estado de coisas” (idem)¹⁹⁸.

A performance, portanto, começa em um espaço estriado: o performer imagina-se em um labirinto do qual precisa escapar. No centro do labirinto opera uma máquina de sujeição, reconhecimento e ressonância: “uma espécie de tela de cinema com um alto-falante” de onde saem imagens e sons “que são ordens incompreensíveis dirigidas a ele por um mestre desconhecido, ao qual ele se sente compelido a obedecer” (Rzewski, 1967)¹⁹⁹. Essas ordens são as formas de conteúdo e expressão “daquilo que ele conhece como ‘arte’” (idem)²⁰⁰, são as fórmulas musicais, a concepção de música, os gestos e sons que ele aprendeu na sua formação. Cada performer começa tocando como sempre tocou, “começa por fazer música de um modo que já é familiar [...] ele não considera que está criando coisa alguma” (idem). Sair do labirinto é criar um outro espaço, um espaço comum criado coletivamente por ele e pelos outros performers aquém e além do labirinto. Mas como fazê-lo?

Aqui o texto de Rzewski torna-se, como nota Bernstein (2010), cheio de misticismos. Uma primeira opção é a magia: o performer alça vôo e descobre o segredo do labirinto - a saída é para cima. A música acontece “imediatamente e miraculosamente, por mágica [...] ou então, o que é mais provável, nada acontecerá” (Rzewski, 1967)²⁰¹. Se a magia não acontecer, há três caminhos possíveis: o trabalho, a guerra ou o

ocupação do espaço, em Deleuze e Guattari, aproxima-se muito mais, portanto, do espaço criado de Rzewski.

197 Tradução livre de: “the transformation of space from one state to another state”.

198 Tradução livre de: “There is, however, a state of expectation, of general anticipation that an attempt is going to be made to bring about another state of things.”

199 Tradução livre de: “At the center of the labyrinth he imagines a sort of movie screen with a loudspeaker. These images and sounds are incomprehensible orders snapped at him by an unknown master, which he feels compelled to obey.”

200 Tradução livre de: “The images and sounds which are flashing at him are formulas, drawn from the reservoir of tradition: what he knows as “art,” which has been transmitted to him in various ways, and is registered in his mind.”

201 Tradução livre de: “take place immediately and miraculously, by magic,[...] or else, as is more likely, it will not happen.”.

Nada. No trabalho, o performer busca investigar os sons que está fazendo, tentando criar relações com os outros sons, com os outros músicos “como se uma molécula gigante estivesse formando-se a partir do Nada”²⁰², buscando escapar das limitações que impõe aos seus materiais, criar “as condições sob as quais a música devem possível” (idem)²⁰³. O objetivo é criar outro espaço, um espaço comum com os outros músicos e com os outros sons em que haja “outras leis de gravidade [...] uma nova economia da energia”²⁰⁴, isso é, onde os materiais já não resistam uns aos outros, onde os músicos não resistam aos materiais, onde qualquer som possa ser ouvido como musical.

Caso o trabalho também não aconteça, caso não seja possível criar um outro espaço comum fora dos labirintos individuais e a música torne-se caótica e confusa desenvolve-se um caso negativo, um domínio do Nada sobre a música. “O primeiro caso negativo é o conflito”²⁰⁵, diz Rzewski (1967). Há resistência demais, peso demais, gravidade de mais... Os músicos nem voam nem conseguem criar um novo espaço coletivo. É preciso ir à guerra. O objeto de uma máquina de guerra, nos dizem Deleuze e Guattari (2012b), é a criação e a ocupação dos espaços lisos, mas, quando ela encontra-se com o espaço estriado e a resistência dos aparelhos de captura, ela inventa um objeto sintético, secundário: a guerra. Se não é possível criar outro espaço, se o espaço liso impõe-se, é preciso ir à guerra. O músico tem a tarefa de “dar vazão, em sua música, à violência em uma forma extrema: intensificar o conflito, deixá-lo interromper em uma guerra aberta”²⁰⁶ (Rzewski, 1967). É preciso explicitar a existência de um conflito, fazer com que todos estejam conscientes de que a música não está acontecendo, identificar e desarticular os pontos de resistência.

O conhecimento secreto do performer experiente é que a resistência está, normalmente, dentro dele, e que a hostilidade imaginada da platéia ou dos outros performers é uma projeção de seu próprio estado negativo, uma alucinação que ele criou

202 Tradução livre de: “as if a giant molecule were taking form out of Nothing”.

203 Tradução livre de: “the conditions under which music becomes possible”

204 Tradução livre de: “in which there are other laws of gravity [...] a new economy of energy”.

205 Tradução livre de: “The first negative case is that of conflict.”

206 Tradução livre de: “give vent in his music to violence in an extreme form: to push the conflict further, to let it break out into open war. “

para impedir que estranhos entrem no seu labirinto. Nesse caso, ele já está em guerra consigo mesmo; é tarde demais para negociações. Um lado deve ganhar, o outro deve perder. Antes que possa haver paz, é preciso haver conflito armado, um impulso total de si no conflito. Um estado extremo deve ser exigido do corpo, para que o corpo possa aceitar outros termos. A situação de guerra é apenas outra forma de trabalho. (Rzewski, 1967)²⁰⁷

A resistência do performer é a crença na hierarquia do som, a crença de que há sons mais ou menos musicais, que há sons não musicais... Ele precisa demonstrar para si que todos os sons são musicais, qualquer som pode soar com qualquer som, que qualquer som se presta à criação musical.

Mas há outro caso negativo: “a deriva no Nada” onde “o corpo não tem energia para mergulhar em conflito [...] O performer foi ou está sendo destruído.”²⁰⁸ (Rzewski, 1967) Aqui são possíveis quatro linhas de ação, que definem quatro relações com o Nada que são quatro graus de criação. O performer pode interpretar o Nada como Absoluto, negar a possibilidade de criação e continuar a *ser destruído*. O performer pode interpretar o Nada como Algo e confundir criação com negatividade, isso é, o performer pode *destruir*. O performer pode “interpretar o Nada como se fosse um vácuo a ser preenchido com algo que já existe”, colocar uma máscara profissional e ocultar-se nas fórmulas que conhece. Ou, por fim, o que Rzewski define como a única atividade criativa, pode voltar ao ponto zero e identificar-se com o Nada, fazer um pouco de

207 Tradução livre de: “The experienced performer's secret knowledge is that the resistance is normally within himself, and that the imagined hostility of the audience, or of the other performers, is a projection of his own negative state a hallucination which he has manufactured to prevent strangers from entering into his labyrinth. In this case, he is already at war with himself; it is too late for negotiations. One side must win, the other must lose. Before there can be peace, there must be a clash of arms, a total thrust of the self into the struggle. An extreme state must be demanded of the body, in order that the body may accept other terms. The warlike situation is merely another form of work.”

208 Tradução livre de: “The second negative state-drifting in nothingness [...] the body lacks the energy to plunge itself into conflict. [...] The performer has been, or is being destroyed.”

tábula rasa, produzir um corpo-sem-órgãos. Um grau zero de energia, um pouco de silêncio, talvez, um processo de esquecimento...

Spacecraft é um desafio, um exercício coletivo de estabelecer aquela “nova prática comum” - e comum aqui toma um sentido muito específico: já não é uma prática compartilhada por uma geração de músicos que fazem música de um mesmo modo; mas uma prática que é baseada na criação de um *espaço comum*. O comum diz respeito a um processo coletivo de criação, como forma de resistência e fuga de um labirinto, uma tentativa de libertar a performance, o performer e o som. Resolver o labirinto é inventar um outro mundo, um mundo “com um pianista a menos”, com um saxofonista a menos, com uma escala, um acorde, uma cadência, um instrumento e um instrumentista a menos em favor de uma espécie de utopia pós-cageana: um mundo em que os sons são só sons. O que, curiosamente, parece implicar *um mundo com um instrumentista a mais...* Explico.

Como diz Rancière (2012), a questão é “saber se a capacidade então exercida significa a afirmação e a ampliação da capacidade de qualquer um” (p.73), isso é, trata-se de saber se a criação de um mundo com um pianista a menos não é também a criação de um mundo que afirma a música como qualidade humana. Dito de outro modo: a criação de uma nova prática comum baseada na univocidade do som não seria a afirmação de que, visto que todos os sons são musicais, também todas as pessoas o são? Ou, como coloca Rancière (2010, p. 27): “todas as frases e, por consequência, todas as inteligências que as produzem são da mesma natureza”. Um mundo com um pianista a menos, mas com um tocador de latas e potes e vidros e objetos a mais; um mundo com um piano a menos, mas com um piezo a mais é um mundo em que “qualquer ser humano, por mera vontade, também pode ser um criador de música” (Curran, 2001), um mundo em que “qualquer um, fazendo qualquer som, de qualquer modo (sozinho ou em companhia) pode considerar esse ato como um ato de criação musical espontânea (idem)” (idem)²⁰⁹. Será?

Spacecraft, como disse, não chega a esse ponto: ela é uma música para músicos... músicos específicos, ainda mais: experimentalistas. Mas, a peça parece abrir uma outra possibilidade - abrir ou impor. Rzewski (1969) descreve a essa possibilidade como uma experiência que foi “imposta” ao grupo. Teitelbaum coloca-o da seguinte maneira:

209 As duas citações anteriores foram traduzidas no início do capítulo.

em 1968 nós começamos a sentir, especialmente Frederic [Rzewski], que o que estávamos fazendo era muito hermético, muito elitista. Nós estávamos tocando nesses lugares de estudantes e os estudantes radicais vinham e nos confrontavam com o caráter elitista do nosso trabalho, então a gente simplesmente decidiu que todo mundo deveria tocar. (apud Bael, 2009, p. 108)²¹⁰

Um grupo de intelectuais americanos aparece em Roma anunciando que todos os objetos são musicais... eles apresentam-se tentando demonstrá-lo. A que o *hoi polloi* responde: “muito interessante isso tudo, mas vale só pra vocês? Nós também não somos músicos?” É preciso abrir a legião...

6.3 A COLETIVIDADE DOS FAZEDORES DE SOPA

Divenimmo cacciatori della collettività dei soup-makers. (Rzewski e Esposito, 1969)

Todas as noites, durante seis semanas em setembro e outubro de 1968, o estúdio do MEV sediou a apresentação de uma música chamada *Zuppa*, literalmente sopa, que “caracterizava-se essencialmente pela participação ativa do público no processo musical”²¹¹ (Rzewski e Esposito, 1969, p. 103). Apesar de, à época das performances, não haver qualquer partitura escrita, a peça baseava-se num conjunto de ideias e práticas registradas posteriormente por Rzewski²¹². Além dessa descrição há uma receita da *Zuppa*, escrita, também posteriormente, por Curran (2015)²¹³. O objetivo dessa peça, se podemos lhe designar um, é verificar o que se pode fazer, até onde é possível criar música a partir da afirmação de que todos os seres humanos são seres musicais. A receita é

210 Tradução livre de: “by 1968 we started feeling, especially Frederic, that what we were doing was too hermetic, too elitist. We were playing in these students’ venues, and the radical students would come up and confront us with the elitist character of our work, so we just decided that everybody should play.”

211 Tradução livre de: “essenzialmente caratterizzata dall’attiva partecipazione del pubblico nel processo musical”

212 Publicado como Rzewski e Esposito (1969).

213 Publicado originalmente em 1969. Republicado em *The Alvin Curran Fakebook* (2015).

simples: pegue uma sala, limpe-a, coloque alguns instrumentos, alguns músicos e alguns ouvintes; gradualmente misture os ouvintes e os músicos “até que todos tornem-se uma mistura harmoniosa, indistinguível dos sons que eles fazem ou escutam” (Curran, 2015, p. 237)²¹⁴; deixe cozinhar por duas ou três horas. Três etapas: 1) mise en place, 2) adição dos ingredientes e 3) cocção. Ou, mais musicalmente: 1) organização do estúdio e disposição dos instrumentos, 2) adição dos performers e dos ouvintes e 3) criação coletiva, devir performer-ouvinte e ouvinte-performer. Sopa, como diz Curran (idem, p. 237), é algo que “simplesmente acontece [...] Sopa é qualquer coisa. Tudo.”²¹⁵. Ou, como diz Rzewski, é algo “disponível para todos; uma espécie de líquido no qual se pode jogar qualquer coisa sem alterá-lo.” (Rzewski e Esposito, 1969, p. 104-5)²¹⁶.

Começamos, então, do começo: “Pegue uma sala grande - esvazie e limpe-a. Coloque nela: [segue-se uma lista de instrumentos, alguns com instrumentistas juntos, outros só o instrumento]” (Curran, 2015, p.237)²¹⁷. Mise en place, organização do espaço, distribuição dos instrumentos no espaço. O estúdio do MEV, onde aconteceu a performance, uma sala de 15 por 5 metros, era dividido inicialmente em duas partes: uma para o público e uma para os performers. Na parte dos performers, eram dispostos instrumentos grandes e pouco móveis (como um piano ou um tímpano). Na parte do público, almofadas, cadeiras, uma cama e outros lugares onde sentar para ouvir. Essa divisão estabelecia, em um primeiro momento, dois lugares diferentes onde atividades diferentes eram executadas: ouvir ou tocar. “Se alguém quisesse participar da performance, tomava o seu lugar ao lado dos músicos. Se quisesse ouvir, permanecia do lado dos ouvintes.” (Rzewski e Esposito, 1969, p. 104)²¹⁸. Espalhados pelo resto do estúdio havia mais uma variedade de instrumentos, microfone, alto-falantes e etc. para quem quisesse utilizá-los. A distinção entre os espaços, entretanto, existe enquanto, na performance, existem ainda músicos e não-músicos.

214 Tradução livre de: “until all become a harmonious mixture, indistinguishable from the sounds they make or hear”

215 Tradução livre de: “just happen [...] Soup is anything. Everything”

216 Tradução livre de: “disponibile a tutti; una specie di liquido in cui potresti buttare qualsiasi cosa senza alterarlo.”

217 Tradução livre de: “Take one large room - empty and clean it. Place in it:”

218 Tradução livre de: “Se qualcuno voleva partecipare alla rappresentazione, prendeva posto dalla parte dei musicisti. Se voleva invece ascoltare, rimaneva dalla parte degli ascoltatori.”

A música começa, antes ou depois de o público chegar, com os músicos do MEV e mais quem estiver disposto a fazê-lo.

“Aos músicos já indicados, adicione um pequeno número de amigos convidados. Lentamente adicione até 30 ouvintes espectadores.” (Curran, 2015, p. 237)²¹⁹. A execução da peça consiste de um processo em duas direções (Rzewski e Esposito, 1969): um movimento do público em direção ao palco, isso é, o estabelecimento de uma linha que vai de ouvinte (ou não-músico) a performer (ou músico); e um movimento dos músicos de invasão do espaço de cada pessoa do público. Há, segundo os autores, um primado da primeira direção sobre a segunda: as pessoas tendem a cruzar a fronteira entre os espaços e juntar-se aos músicos. “É fácil fazer um público tocar e cantar; fácil criar a ilusão de uma comunidade momentânea. [...] A tarefa é ajudar esse desejo natural a entrar em caminhos mais frutíferos, em vez de estimulá-lo.” (idem, p. 105)²²⁰. Há um risco: que, na empolgação do momento, as pessoas parem de ouvir. É que, para afirmar a participação de todos os seres humanos na música, a criação musical precisa fundar-se sobre duas capacidades humanas básicas: a atenção e a capacidade de agir sobre aquilo que percebe. Dito de outro modo: ouvir e interagir com o que ouve. A tarefa de quem está tocando, como quer Luigi Pizzaleo (2015), é construir uma situação de atenção, de escuta atenta; ou como dizem Rzewski e Esposito (1969), “tornar todos conscientes de sua capacidade de ouvir” (p. 112)²²¹. Todo performer, todo músico - profissional ou não, experiente ou inexperiente - é, antes de mais nada um ouvinte.

Há ainda outro risco. Há algo de falso na ideia de participação do público (Rzewski e Esposito, 1969): ela é uma fórmula estética que “geralmente reproduz convenções estereotipadas, associadas a categorias estilísticas específicas (jazz, rock), ou, pior ainda, toma a forma de um ritual semi-formalizado” (p. 107)²²². É muito fácil reunir

219 Tradução livre de: “To the already indicated players, add a small number of invited player-friends. Slowly add up to 30 listener spectators.”

220 Tradução livre de: “È facile provocare un pubblico a suonare e a cantare; facile creare l’illusione di una comunità momentanea. [...] L’operazione è di aiutare questo naturale desiderio a trovare la sua strada in canali fruttuosi, piuttosto che eccitarlo.”

221 Tradução livre de: “Il compito del musicista è di rendere ognuno consapevole di potersi ascoltare.”

222 Tradução livre de: “generalmente riproduce convenzione stereotipate, associate a specifiche categorie stilistiche (jazz,rock), oppure, ancor peggio, prende la forma di un rituale semiserio”

peças num simulacro de criação coletiva, que não passa de reprodução, de representação, enfim... que permanece nos espaços *ocupados*, afunda-se nos labirintos dos gêneros e clichês musicais. De onde a necessidade do movimento na segunda direção: é necessário invadir os espaços de cada um e criar um outro espaço, abolir imagens e papéis, criar um terceiro grupo de pessoas, cuja função é essa abolição. A execução da peça começa com performers e ouvintes, mas é preciso criar um terceiro grupo de músicos-ouvintes que seguem linhas de fuga entre o público. “Um músico se separa do grupo, dá alguns passos de exploração no espaço do público” (p. 109)²²³, ele continua tocando com os outros músicos, mas busca “seu duplo”, alguém com quem trocar seu instrumento, ele busca devir ouvinte-músico e pôr em movimentos outros tantos devires músico-ouvinte a partir do público. Ele próprio precisa devir um duplo, de modo que os “os sons que o performer produz têm uma função dupla. Eles fazem parte de uma música em andamento; eles [também] são a demonstração de como um instrumento pode ser usado, uma introdução a outra música.” (p. 110)²²⁴.

Esse duplo devir e esse devir duplo precisam criar ainda outra coisa, um outro entendimento: no palco ou fora dele, todos os presentes são responsáveis pela música, todos tomam parte na criação musical. Não há inatividade em lugar algum: todos estão ouvindo e interagindo com o som, seja tocando um instrumento, seja cantando, batendo palmas, batendo os pés, dançando ou ficando em silêncio - todos já estão criando música coletivamente (Rzewski e Verken, 1969). De qualquer modo, o músico encontra um parceiro, um ouvinte-músico do público:

O músico oferece seu instrumento ao parceiro. Este é um gesto sacrificial. Os sacrifícios podem ser aceitos ou rejeitados. O parceiro pode se sentir enganado. Ele pode aceitar a oferta, pegar o instrumento em suas mãos, mas não fazer nada sobre isso. Ele pode dizer “não sei como”; “Eu não sou competente.” O músico repete com firmeza e sorrindo: “Faça um som.” O parceiro produz um som, ingenuamente, como se

223 Tradução livre de: “Un musicista si stacca dal gruppo, fa pochi passi di esplorazione nello spazio del pubblico”

224 Tradução livre de: “I suoni che produce l’esecutore hanno una duplice funzione. Essi fanno parte di una musica in atto; sono la dimostrazione di come uno strumento possa essere usato, introduzione ad un’altra musica.”

demonstrasse sua incompetência. O músico aprova com um aceno de cabeça e diz: “Este é o primeiro som, agora outro. Agora outro.” “Outro”. E assim por diante. Ele diz ao parceiro que os sons que ele está produzindo fazem parte da música. O parceiro continua a tocar. O músico sai da cena. (Rzewski e Esposito, 1969, p. 110)²²⁵

A questão do músico-ouvinte que devem ouvir-músico é ao mesmo tempo demonstrar a univocidade do som e revelar uma capacidade a si mesma, para usar a expressão de Rancière (2010). Ele demonstra um instrumento, ele afirma os sons que produz como parte da música, ele afasta-se dos outros performers, mas não pára de tocar com eles, ele afirma: “isso é um instrumento, isso é música”. Mas ele também precisa demonstrar que seu parceiro também é um ser musical: “toque, faça, como eu, um som neste instrumento”. Ele precisa afirmar a musicalidade desses sons, demonstrar que eles também são música: “esse som que você fez, ele faz parte da música...”.

“Gradualmente misture os performers e os ouvintes até que todos se tornem uma mistura harmoniosa, indistinguível dos sons que eles fazem ou escutam.” (Curran, 2015, p. 237)²²⁶ Os músicos continuam espalhando instrumentos, semeando-os, alimentando o fogo, como dizem Rzewski e Esposito (1969). Nem todos os presentes vão tocar, nem todos vão devir músicos-ouvintes: isso não é necessário, mas eles podem fazê-lo, se quiserem. A peça continua, a sopa está sendo feita. O importante é seguir a demonstração: todos os sons são sons musicais, todos os seres humanos são seres musicais.

225 Tradução livre de: “Il musicista offre il suo strumento al partner. Questo è un gesto sacrificale. I sacrifici possono essere accettati o rifiutati. Il partner può sentirsi ingannato. Può accettare l’offerta, prendere lo strumento nelle sue mani, ma poi non farne nulla. Egli può dire “non saprei in che modo”; “non sono competente.” Il musicista ripete con fermezza e sorridendo: “Fai un suono.” Il partner produce un suono, ingenuamente, come per dimostrargli la sua incompetenza. Il musicista approva con un cenno del capo, e dice: “Questo è il primo suono, adesso fanne un altro. Adesso un altro.” “Un altro.” E così via. Dice al suo partner che i suoni che sta producendo fanno parte della musica. Il partner continua a suonare. Il musicista lascia la scena.”

226 Tradução livre de: “Gradually blend the players with the listeners until all become a harmonious mixture, indistinguishable from the sounds they make or hear.”

No final, ninguém consegue mais se ouvir. Se instrumentos eletrônicos foram usados, este pode ser um bom momento para desligá-los. A sopa estava transbordando. Então foi removida do fogo. Só agora, em certo sentido, está pronta para ser consumida. (Rzewski e Esposito, 1969, p. 113)²²⁷

Zuppa é um experimento radical, uma espécie de emancipação musical e micro-experimento democrático. A performance demonstra que, para fazer música, basta uma capacidade comum, isso é, a atenção e a capacidade de interagir com o que observa, e um meio de produzir sons. Mas, além disso e justamente por isso, ela afirma que a música é uma capacidade comum: algo no qual qualquer pessoa pode tomar parte. Em Zuppa, estão excluídos os avatares da desigualdade: a genialidade, a inspiração, a comunicação com deus, a geometria da música *et cetera*. O problema central aqui não é abolir o público como passividade, mas criar uma situação em que a distribuição das capacidades entre músico e não-músico, entre passividade e atividade, entre música e silêncio, enfim a distribuição dos papéis e dos lugares na performance e sua naturalidade são colocadas em suspensão. O performer é, antes de mais nada, um ouvinte - a improvisação demanda isso, não é possível de outra maneira. O ouvinte já é, por sua própria presença no espaço, em silêncio ou produzindo sons, movendo-se ou parado, parte da música. Performer e músico, ambos são - e essa é a palavra chave - *responsáveis* pela criação musical que se passa ali e, nesse sentido, músicos. A música é, antes de mais nada, uma atividade humana, algo que as pessoas fazem, juntas ou sozinhas... todo o resto é metafísica, hierarquia e embrutecimento. A música, diz Rzewski:

existe há pelo menos 35.000 anos, provavelmente muito mais. [...] Podemos dizer que, por 35.000 anos, música era algo que as pessoas faziam e não algo que elas observavam passivamente em salas de concerto.²²⁸ (Rzewski, 2004, p.25)

227 Tradução livre de: “Alla fine nessuno può più essere in grado di ascoltarsi. Se sono stati usati strumenti elettronici, questo può essere il momento buono per spegnerli. La soup stava traboccando. Così fu tolta dal fuoco. Solo adesso, in certo senso, è pronta per essere consumata.”

228 Tradução livre de: “music has been around for at least 35,000 years, probably much more. [...] We can say that for 35,000 years, music was

Há elitismo demais na crença de que a música é um tipo de atividade especial - romantismo demais, representação demais. Em última instância, Zuppa diz respeito à emancipação intelectual, à igualdade das inteligências: todos os atos da inteligência humana derivam da mesma capacidade (Rancière, 2010). O que impede o exercício da música como capacidade comum não é a ignorância ou a incompetência, mas o embrutecimento, “a crença na inferioridade da sua inteligência” (Rancière, idem, p. 65), o “eu não sei tocar”. Mas, como disse, não basta dizê-lo, é preciso demonstrá-lo - e é o que Zuppa se propõe a fazer. No fim das contas não há músicos e não-músicos, há, como veremos, músicos mais ou menos experientes empreendendo juntos um processo de criação coletiva.

6.4 IMPROVISAÇÃO COMO SABEDORIA TRÁGICA

O fato de que todos os seres humanos são seres musicais não implica que não exista um conhecimento do músico e do improvisador. Implica, entretanto, que não há uma diferença de natureza entre músico e não-músico, mas uma diferença de grau entre músicos mais ou menos experientes, entre improvisadores mais ou menos experientes. O que, também, não significa, necessariamente, mais experientes com um instrumento musical. O conhecimento do improvisador é uma forma de sabedoria trágica, é uma relação com o tempo e com o acontecimento. Nos interessa agora considerar esse conhecimento, a diferença de grau que ele implica e a função do músico/improvisador mais experiente. Para tanto, vamos discutir uma última peça, o clímax da campanha do MEV: *Sound Pool* (1969).

Zuppa era, como disse, um experimento radical: o grupo testava uma hipótese, desenvolvia uma prática e uma teoria. *Sound Pool* é uma espécie de conclusão, um passo além, um risco a mais. Como nota Pizzaleo (2015), em Zuppa, apesar da abertura desta peça, o grupo ainda mantinha certos “filtros”, que são abandonados com *Sound Pool*: o espaço em que se dava a performance, os instrumentos disponíveis e a limitação da quantidade de participantes pelo tamanho do espaço. “Com *Sound Pool*”, diz o autor, “esses filtros foram corajosamente removidos”

something that people did, and not something that was passively observed in concerts halls.”

(p. 4)²²⁹. Essa peça, portanto, é sobre tocar em qualquer lugar, com qualquer pessoa, com quaisquer instrumentos. Todos os aspectos da performance são improvisados pelo coletivo que se reúne para tocar, todos os elementos são responsabilidade de todos os presentes. Isso é, já não há distinção entre músico e não-músico, distinção essa que se materializava na distinção do espaço em Zuppa e que, lá, era preciso superar. Todos são músicos e, portanto, responsáveis por todos os aspectos da criação. “Essa é uma forma em que todas as regras são abandonadas. O público é convidado a trazer instrumentos e tocar conosco.” (Rzewski e Verken, 1969, p. 94)²³⁰

Rzewski define *Sound Pool* como “uma sessão de improvisação livre cujos limites são indefinidos [...] aberta nos dois extremos e no meio” (1969)²³¹. A peça gira em torno de uma instrução central que é um convite a qualquer um: “Traga seu próprio som e adicione-o ao conjunto”²³². Nesse contexto, qualquer som pode ser entendido como um som musical “dependendo de como você ouvi-lo” (Rzewski, idem), qualquer pessoa pode adicionar qualquer som, cantando, batendo palmas ou os pés, percutindo o próprio espaço e os objetos disponíveis nele, tocando um instrumento convencional ou improvisado - e as pessoas o faziam. Nos anos em que o grupo executou essa peça, músicos celebrados, como Anthony Braxton, Steve Lacy, George Lewis e o Art Ensemble of Chicago, juntavam-se às performances do grupo, assim como músicos desconhecidos, amadores, que nunca tinham tocado qualquer coisa na vida.

nessas ocasiões qualquer um de nós poderia se encontrar fazendo música lado a lado com muitas pessoas que nunca vimos antes; profissionais de Parma, trabalhadores de Bologna, revolucionários, intelectuais de Paris, estudantes universitários de Albany, mulheres idosas frequentadoras de concerto de Londres, músicos de Jazz de Copenhagen, Panteras Negras de Antioch College, burgueses de Tillburg, Holanda, skinheads do

229 Tradução livre de: “With The Sound Pool these filters were courageously removed”

230 Tradução livre de: “This is a form in which all the rules are abandoned. The audience is invited to bring instruments and to play with us.”

231 Tradução livre de: “a free improvisation session whose limits are undefined [...] open at both ends and in the middle.”

232 Tradução livre de: “Bring your own sound, and add it to the pool!”

norte de Londres ou Híppies de Amsterdã e Nova Iorque, e crianças de Louvain e Bruxelas. Em suma, havia centenas e, modestamente, alguns milhares de pessoas tocaram com o MEV naquela época. (Curran, 1985)²³³

À época, lembra Curran (*idem*), mesmo quando o grupo estava apresentando outras peças em concertos mais tradicionais, as pessoas da platéia, tendo ouvido sobre Sound Pool, juntavam-se à performance sem qualquer convite. Algumas vezes as performances saíam completamente do controle: princípios de incêndio, destruição de instrumentos e de outros objetos, intervenções da polícia, dos bombeiros, dos organizadores do evento ou dos proprietários dos estabelecimentos. Outras vezes, terminava “com a exaustão física”²³⁴ (Curran, *idem*).

O resto da “partitura”, mais um exemplo de “prose music” composta por Rzewski, são instruções gerais, guias, metáforas, talvez, para compor o acontecimento. As primeiras instruções são bastante simples: faça sons e silêncios, distribua os instrumentos pelo espaço de modo que todos possam se ouvir (instrumentos mais barulhentos mais longe), não interrompa, não proíba e etc. O texto torna-se mais interessante, entretanto, quando começa a definir três tipos de ação possíveis na improvisação: solo, acompanhamento e silêncio. Isso é, respectivamente: um “som proeminente ou principal” (Rzewski, 1969)²³⁵, que se destaca do conjunto; um som de “fundo ou suporte para um som feito por outra pessoa” (*idem*)²³⁶; e uma situação de escuta e reflexão sobre os sons sendo feitos. As três atividades são necessárias,

233 Tradução livre de: “on these occasions any one of us could have found themselves making music side by side with many people we had never seen before; professionals from Parma, working class from Bologna, revolutionaries, intellectuals from Paris, university students from Albany, elderly women concert-goers from London, Jazz musicians from Copenhagen, Black Panthers from Antioch College, Bourgoise from Tillburg, Holland, Skinheads from north London and Híppies from Amsterdam and New York, and children from Louvain and Bruxelles. In short there were hundreds, and modestly speaking, a few thousand people had played with MEV at that time.”

234 Tradução livre de: “with physical exhaustion”

235 Tradução livre de: “a prominent or leading sound”

236 Tradução livre de: “a background, or support, for a sound made by someone else”

todos devem ter oportunidade de realizá-las em algum momento²³⁷. De qualquer modo, das três atividades possíveis, Rzewski começa a definir algo como uma função vaga dentro desse espaço aberto: o músico experiente.

Em *Sound Pool*, o músico assume uma nova função: ele não é mais a estrela elevada a fingida glória e autoridade, mas um trabalhador invisível, usando sua habilidade para ajudar outros menos preparados do que ele a experimentar o milagre. (Rzewski Verken, 1969, p. 95)²³⁸

A função do músico experiente não é a demonstração do virtuosismo, mas um trabalho invisível. Ele deve focar “o trabalho de acompanhamento” (Rzewski, 1969), ajudando os músicos menos experientes a “soar melhor” (idem). Ele deve mover-se pelo espaço em que a performance acontece, identificar onde a música não está acontecendo ou está debilitada e criar uma consistência, um espaço comum a partir do qual a música devém possível, “combinando linhas de som soltas e aleatórias em uma rede sólida sobre a qual a pessoa menos habilidosa pode apoiar-se.” (Rzewski e Verken, 1969, p. 95)²³⁹. Cabe ao músico experiente, em última instância, usar da sua experiência para demonstrar que os sons que os músicos menos experientes estão produzindo também são musicais, também fazem parte da música.

O improvisador - e, no nosso caso, o músico experiente - está para o tempo como o mágico está para o espaço (Rzewski, 1999a). O trabalho do mágico sobre o espaço é fundamentalmente uma forma de distração: ele chama a atenção da plateia para uma ação irrelevante em uma mão, enquanto realiza o truque com a outra. O improvisador faz algo semelhante com o tempo: ele “segue uma ação não intencional (a)

237 Essas atividades definem, horizontalmente, três formas de conteúdo que, parece-me, complementam uma dimensão vertical da improvisação proposta por Rzewski em *Speculum Dianae* (1964), “Equality, Similarity, Opposition, and Independence”, que definem quatro formas de relação possíveis.

238 Tradução livre de: “In the *Sound Pool* the musician takes on a new function: he is no longer the star elevated to sham glory and authority, but an unseen worker, using his skill to help others less prepared than he to experience the miracle. (Rzewski Verken, 1969, p. 95)”

239 Tradução livre de: “combining loose, random threads of sound into a solid web on which the unskilled person is able to stand.”

com uma ação intencional (b), cuja função é fazer (a) parecer também intencional. Esse processo é chamado pelos teólogos de ‘redenção do acidente’.” (Rzewski, 2006, p. 492)²⁴⁰. A função do músico experiente, em *Sound Pool*, passa por essa redenção, por uma espécie de afirmação do acaso e do eterno retorno. Ele segue um som produzido por um músico menos experiente com outro som, um som que busca confirmar o primeiro como um som musical. Mudar o passado, afirmando-o... É que o improvisador não reconhece causalidade:

Na improvisação, um evento acontece sem motivo. Ele simplesmente acontece. Ele parece, portanto, não ter relação com o que veio antes. O evento irrelevante é como uma questão - “O quê?” - que desencadeia uma resposta do improvisador. A resposta - “Isso!” - é um segundo evento, talvez igualmente irrelevante, ou talvez, do contrário, seguindo-se logicamente do primeiro. (Rzewski, 1999a, p. 383)²⁴¹

O improvisador ignora a causalidade. Seu conhecimento é uma forma de sabedoria trágica: ele sabe que nenhum som funda-se sobre princípio algum que não seja mais que fantasia; ele sabe que nenhum acontecimento sonoro tem uma causa e, portanto, todos os acontecimentos sonoros são iguais. Eis porque ele pode afirmar o passado, redimir o acaso “transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu quis!’”, como diz Nietzsche (2011, p. 133).

Na música improvisada, não podemos editar as coisas indesejadas que acontecem, então temos que aceitá-las. Temos que encontrar um modo de usá-las e, se possível, fazer com que pareça que nós realmente queríamos elas em primeiro lugar. E, em certo sentido, nós realmente queríamos, porque, se não quiséssemos que coisas

240 Tradução livre de: “follows an unintended action (a) with a purposeful action (b), whose function is to make (a) appear purposeful also. This is a process known to theologians as the ‘redemption of accident’.”

241 Tradução livre de: “In an improvisation an event happens, for no reason. It just happens. It seems therefore unrelated to what happened before. The irrelevant event is like a question—“What?”—that triggers a response from the improviser. The reply—“This!”—is a second event, perhaps equally irrelevant, or perhaps, on the contrary, flowing logically from the first.”

indesejadas acontecessem, nós não improvisaríamos em primeiro lugar. É disso que se trata a improvisação. (Rzewski, 1999a, p. 382)^{242 243}

O conhecimento do músico experiente, portanto, não é qualquer tipo de conhecimento musical, mas reside no fato de que ele ignora que um som tenha causa em algum tipo de princípio. A experiência do músico experiente é o exercício dessa ignorância e é nisso que ele difere do músico menos experiente: ele é ignorante a mais tempo. O que ele faz é seguir um erro com outro erro, sabendo que, de qualquer modo, não há erros. Sound Pool “não é necessariamente agradável ou desagradável”, não é essa a questão. A questão é saber que, boa ou ruim, agradável ou desagradável, funcionando ou não, a música é uma propriedade, uma qualidade, uma capacidade de qualquer um. É demonstrar que, ouvindo e interagindo com o que ouve, qualquer um pode produzir uma série de erros e, afirmando-os, chamá-los de música.

6.5 S(U)ONO: MÚSICA COMO DISSENSO, MÚSICA COMO IGUALDADE

Podemos voltar agora ao primeiro parágrafo deste capítulo. É a chamada improvisação livre uma prática para ser feita somente com músicos de altíssimo nível, que conhecem profundamente e dominam a linguagem musical sendo, portanto, capazes de reagenciá-la no

242 Tradução livre de: “In improvised music, we can’t edit out the unwanted things that happen, so we just have to accept them. We have to find a way to make use of them and, if possible, to make it seem as if we actually wanted them in the first place. And in a way, we actually did want them, because if we didn’t want these unwanted things to happen, we wouldn’t improvise in the first place. That is what improvisation is about.”

243 Rzewski segue esse trecho com uma analogia curiosa, que vale transcrever aqui: “The relation of the improviser to the unpredictable things that happen in the improvisation is a little like that of early Christian theologians to the crucifixion. This was an event that should not have happened; yet it did happen, so it had some how to be explained. An absurd event had to be turned into a logical event. A historical accident had to be redeemed, transformed into something that was part of a preconceived divine plan. In a similar way, an improviser, having played a wrong note, follows it with another wrong note, and still another, until finally a wrong note is played that makes the whole sequence seem right again.” (Rzewski, 1999a, p.382-3)

momento? A curta vida da fase heroica do MEV (1966-1970) é um argumento do contrário: a improv é para qualquer um. Mais do que isso: ela, segundo Curran (1995), demonstra que a música é algo que não depende de um tipo de conhecimento específico capaz de fundar uma diferença de natureza entre músico e não músico, mas uma capacidade de qualquer um. Para encerrar esse capítulo, vamos discutir essa afirmação uma última vez.

Como nota Pizzaleo (2015), entre *Spacecraft* e *Sound Pool* as improvisações do MEV transformam-se de relações entre músicos em relações entre pessoas. *Spacecraft*, como vimos, é uma peça envolvida em problemas próprios dos músicos experientes, treinados em uma ou mais tradições musicais, buscando desconstruir a linguagem herdada dos espaços ocupados, em favor de uma linguagem nova, criada coletivamente, um novo tipo de espaço. Ela tem como partida aqueles “músicos de altíssimo nível”, que Corrêa descreve. Mas ela tem, como ponto de chegada algo muito diferente: *um mundo com um pianista a menos*, um mundo em que a majestade do piano dá lugar ao piezo e aos circuitos improvisados, um mundo onde toda geometria da música dá lugar à piezoelectricidade e à univocidade do som que ela implica. Criar música, como aponta Rzewski (em Rzewski e Verken, 1969) deixa de ser sobre a seleção cuidadosa de acordes, escalas, motivos, séries, classes de conjunto, figuras rítmicas e etc, e torna-se uma prática de organização do espaço, soldagem de componentes, preparação de uma matéria informe para um uso também informal - enfim, um processo em relação ao phylum maquínico do piezo. Essa nova prática comum, entretanto, impõe uma outra possibilidade...

Precisamos retomar uma última vez aquela infame passagem platônica. Platão (As leis, 700d-701c) escreve sobre esses músicos que “ignoravam o que era justo e legal na música” e “pronunciaram um falso testemunho contra a música, como uma coisa sem qualquer padrão de retidão”. Esses músicos, certamente por loucura, criavam músicas que inculcaram na massa popular, o *hoi polloi*, “o atrevimento de suporem a si mesmos capazes de a avaliarem competentemente”. Não bastasse julgarem-se competentes no que diz respeito à música e à beleza, jugaram-se também capazes de governar-se, perderam o medo e a obediência “no sentido de desconsiderar as leis”. Que a massa comum julgue-se capaz, mesmo que só em música, teme Platão, coloca em risco o próprio tecido da sociedade. Os membros do MEV parecem concordar com Platão (ao contrário). Tendo abolido o que é justo em música, proclamam, em 1968: “We are all ‘musicians’. We are all ‘creators’”. Todos os seres humanos são seres musicais - e é possível demonstrá-lo.

Mas *Zuppa* não começa por abolir a distinção entre músico e não-músico ou, ao menos, entre performer e público. Consideremos o que Rancière chama de paradoxo do espectador. Segundo Rancière as críticas voltadas ao teatro e as tentativas de reformá-lo fundam-se na suposição de que “é um mal ser espectador”, primeiramente porque “olhar é o contrário de conhecer” e, em segundo lugar, porque olhar “é o contrário de agir” (Rancière, 2012, p.8). Seria preciso, portanto criar um teatro sem espectadores, romper a separação que mantém o performer na ignorância e na inatividade do olhar, trazê-lo para a ação teatral. Em sua crítica a essa suposição, Rancière procura mostrar como essas propostas baseiam-se numa lógica embrutecedora: “o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. [...] Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente” (p. 13). O diretor, o ator, enfim o performer que quer tirar o espectador da ignorância e da passividade o faz afirmando a distância entre o seu conhecimento (e sua atividade) e o espectador, reafirmando o olhar como ignorância e passividade - enfim, reafirmando a sua superioridade e a inferioridade do espectador.

Inspirada pelo trabalho do *Living Theatre*, em especial *Paradise Now*, *Zuppa* não pode deixar de envolver-se com essa polêmica e esse paradoxo. Mas, enquanto há, talvez, ecos dessa lógica embrutecedora, há também, em *Zuppa*, uma diferença fundamental. *Zuppa* começa com uma organização do espaço que não se propõe inicialmente a abolir a distinção entre performer e público - distinção que, de qualquer modo, não vem a ser abolida - mas a distinção de natureza entre músico e não-músico. É preciso mostrar que essas distinções não são idênticas, isso é, que ouvir não é a passividade que define o público, mas a qualidade comum do público e do performer. Público e performer são músicos não porque estão deste ou daquele lado da fronteira entre atividade e passividade entre ouvir e agir, mas porque ambos participam da música da mesma forma: ouvindo (isso é, dedicando atenção aos sons que são produzidos) e agindo em relação ao que ouve. É preciso algo como uma emancipação do silêncio: desidentificá-lo com a passividade de modo a desidentificar o silencioso público do lugar de não-músico. Direi outra vez: o que define músico, em *Zuppa*, não é a atividade, mas a capacidade de ouvir e interagir com aquilo que ouve. O que *Zuppa* faz não é abolir a distinção entre público e performer, mas construir um dissenso sobre a identidade entre não-músico e público.

O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível

e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível [...] a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade. (Rancière, 2012, p. 49)

O dissenso, no nosso caso, diz respeito tanto ao que é audível enquanto música, quanto àqueles que são capazes de produzir música, de pensá-la, de julgá-la. É isso, como disse, que Platão teme: que a afirmação da música como algo “sem qualquer padrão” coloque em questão a ordem que define à quem pertence a capacidade de produzi-la. Essas duas suposições são elementos fundamentais da tradição musical ocidental, que estão inexoravelmente ligados: que há sons *melo sunt apti* e ruídos; que há músicos capazes e não-músicos incapazes. A disposição espacial dos músicos e dos instrumentos é uma tentativa de pôr em questão a identidade entre público e não músico, entre silêncio e inatividade e etc. A música devém espacial à medida em que o espaço do público torna-se também um espaço de produção de sons e o espaço dos performers torna-se um espaço de escuta. O duplo devir ouvinte-músico e músico-ouvinte (assim como as duas direções do processo da peça) é, em última instância, um único movimento, é o devir-música do humano que define as latitudes e longitudes de um músico a partir de duas capacidades: ouvir e interagir com o que escuta.

Em *Sound Pool* já não estão em questão as diferenças de natureza entre músico e não-músico, público e performer, mas uma diferença de grau que se dá entre todos os seres humanos: músicos mais ou menos experientes. Improvisador define-se não de um lado daquelas distinções de natureza, mas sobre qualquer lugar no continuum dessa diferença de grau. O conhecimento do improvisador, sua arte, consiste em seguir um erro com outro “até que, finalmente, toca-se uma nota errada que faz com que toda a sequência pareça certa novamente” (Rzewski, 1999a, p.383)²⁴⁴. O problema, em *Zuppa* ou em *Sound Pool*, não é converter não-músicos em músicos, revelar, como diz Rancière (2012), a distância entre passividade e atividade e o caminho para transpô-la, mas demonstrar uma capacidade comum, demonstrar que pelo simples ato de

244 Tradução livre de: “until finally a wrong note is played that makes the whole sequence seem right again.”

aventurar-se entre os sons, testando um som após o outro, ouvindo e interagindo com o que ouve, produzindo uma sequência de erros, é possível fazer música, é possível improvisar.

É por isso que a improv não é uma prática somente para “músicos de altíssimo nível”, por isso que ela não depende da apropriação desta ou daquela linguagem musical - ela não tem qualquer compromisso com metafísica ou geometria. Ela é, como diz Rzewski, uma arte que ocupa-se da criação a partir do Nada, uma arte que “não pode ser governada pelas estruturas e fórmulas retidas de momentos de inspiração do passado, que contenta-se em rearranjar e reinterpretar”²⁴⁵, mas deve ser “livre para mover-se no presente, sem carregar-se do peso morto do passado” (Rzewski, 1999)²⁴⁶. A improv, em última instância, supõe e demonstra que todos os seres humanos são seres musicais e que a música é uma capacidade de qualquer um.

Improv. Música como igualdade. Univocidade do som. Música de qualquer um... Inscrito em italiano, no estandarte da legião, o mote enuncia: *sono dunque suono*. Ou, no nosso brasilês mais cotidiano: existo portanto faço um som.

245 Tradução livre de: “cannot be governed by structures and formulas retained from moments of past inspiration, which it is content to re-arrange and re-interpret.”

246 Tradução livre de: “free to move in the present without burdening itself with the dead weight of the past.”

7 CONCLUSÃO: A MÚSICA, A POLÍTICA

Há uma antiga preocupação, eu dizia nas primeiras linhas desta dissertação, que diz respeito à relação entre dois termos: *mousikēs tropoi* – os gêneros musicais, as leis da música - e *politikōn nomōn* – a ordem policial, leis da cidade. Meu esforço nesta dissertação foi no sentido de investigar essa relação, investigar a existência de uma política da música – uma ruptura das lógicas que determinam o que é um som musical e o que é ruído – e o que ela pode produzir naquele segundo termo. Isto é, investigar como uma alteração nas “leis da música” pode produzir uma alteração na partilha do sensível, na distribuição dos nomes, das funções, das capacidades e incapacidades humanas.

Escolhi três casos bastante heterogêneos de improvisação para discutir, cada um dos quais trazia uma diversidade de questões. Além delas, era preciso, em cada caso, mostrar que o som e as lógicas que o envolvem não são inocentes. Ou seja, mostrar que a música não é de todo modo alheia às questões do campo político e, ao mesmo tempo, cria e envolve o som em um drama político próprio, onde estão em jogo tanto uma partilha do sensível sonoro quanto humano. Estão em jogo hierarquias, lógicas coletivas, distribuições de capacidades, enfim, lógicas de composição dos espaços e distribuição dos corpos e enunciados.

Na linguagem de Bailey, interessava investigar especificamente as rupturas no que dizia respeito aos materiais sonoros e à possibilidade de existência de uma linguagem do fora – isso é de uma lógica não hierárquica do espaço sonoro. Em última instância o que está em jogo, além da música, é a possibilidade da criação e da existência de um certo tipo de espaço, de um certo tipo de partilha do sensível e de um certo tipo de regime de signos que não remete a uma forma de interioridade.

Em Cobra de Zorn, interessava uma capacidade coletiva formada a partir desse tipo de linguagens, uma lógica grupal que ocupasse esse espaço com uma multiplicidade irredutível de linguagens e modos existenciais. A criação dessa capacidade coletiva, como disse, não é representada na peça (música é ação) ou sequer resolvida. Trata-se, em vez disso, de formular e colocar em ato uma problemática sensível, um dissenso, um regime de conflito entre estéticas que não pode ser resolvido consensualmente. Resolvê-lo é reunir as capacidades em unidade fidei, mas formulá-lo sensivelmente é pôr em ação as questões envolvidas, é sustentar o conflito que define a criação dessa capacidade

coletiva e que a envolve. Que qualquer som possa ser ouvido como musical, nunca é um dado. É um dissenso.

No MEV, por fim, interessava investigar a hipótese da música como propriedade comum, investigar aqueles estranhos experimentos que se propuseram a demonstrar que todos os seres humanos são seres musicais. Esse experimento evidencia uma espécie de encontro entre a política da música e a partilha do sensível humano, uma espécie de redistribuição das capacidades. É ele que completa o movimento geral deste texto.

Explico: Há uma distinção a ser considerada entre música, política, música política e política da música. Defini música como um recorte sobre o continuum sonoro, seleção e organização ou composição dos materiais sonoro segundo certas lógicas que definem gêneros musicais. É sobre essas lógicas - as lógicas que definem um som como música - que a política da música acontece. Ela o faz através daquele princípio segundo o qual um som só pode ser ouvido como musical à medida em que qualquer som também possa ser ouvido do mesmo modo. Ela o faz rompendo a lógica que faz da música a realização integral de um princípio, isso é, suspendendo os efeitos da distinção abstrata entre som e ruído. Mas, esse princípio, por mais interessante que seja, afirma somente algo sobre os sons e sobre a música. Se a política da música passa pela afirmação da musicalidade de qualquer som, uma música política precisa levar esse princípio a alterar a distribuição das capacidades humanas, afirmar a capacidade de qualquer um. O princípio da política da música só pode converter-se em um princípio político à medida em que empresta à emancipação uma qualidade comum, uma potência afirmativa da igualdade que rompa com a partilha policial do sensível. Id est: é preciso que a afirmação “todos os sons são musicais” converta-se em “todos os humanos são seres musicais”. Mas isso bastaria? Creio que não e, ao mesmo tempo. que sim.

Começamos pelo não. Se esperamos da música que ela seja capaz de romper as estruturas de poder, de redistribuir o mundo, enfim, de fazer uma revolução, certamente não. E não devemos imputar à música essa responsabilidade. A política passa pela redistribuição dos lugares e das capacidades, da emergência de uma nova capacidade de enunciação, mas, mais do que isso, pela redefinição das qualidades que dão direito à participação no comum. Isso é, passa por modificar o princípio de contagem segundo o qual essa distribuição é feita - e essa modificação não se faz somente com a afirmação de que “todos os seres humanos são seres musicais”. Para que a modificação do princípio de contagem seja

afetado desse modo por essa afirmação, seria necessário outro movimento que redefinisse o princípio de contagem como “ser musical”, ou seja, seria preciso que a propriedade que dá direito à participação seja a música. O que não é o caso. É perfeitamente possível - talvez até provável - ser músico e não entrar na conta.

Por outro lado, há aquela advertência de Platão: que as pessoas se julguem capazes de julgar, isso é de falar, de tomar parte na decisão sobre o destino comum. Nesse sentido, há algo a ser dito em favor do “sim”. É que a política da música é capaz de subverter a divisão do sensível entre, ao menos, músicos e não músicos, entre uma capacidade e uma incapacidade. Ou, como diz Rancière (2012), embaralhar as fronteiras entre os que agem e os que olham - ou escutam, no nosso caso. Ela é capaz, talvez, de subverter a distribuição segundo a qual a criação, a música, enfim, a arte é propriedade de uma elite de especialistas - os músicos, os artistas - e afirmar ou demonstrar uma espécie de igualdade. Como diz Rzewski: somos todos criadores. Isso tudo, obviamente, ainda diz respeito à música, à participação na música. Mas há um risco que algo mais se passe...

A emancipação e a subjetivação política passam por um processo de desidentificação, de saída de um estado de minoridade, pela ruptura com a ligação linear entre um modo de existência, uma função, uma capacidade, um tempo. A emancipação intelectual que Rancière descreve a partir de Jacotot é tão banal quanto a emancipação musical proposta pelo MEV: não se vai linearmente delas a uma sociedade emancipada. O que a emancipação faz, em ambos os casos, é converter uma identificação com uma incapacidade na afirmação de uma capacidade comum, uma capacidade de qualquer um. O que a política da música pode emprestar à política é essa afirmação - muito simples, muito incipiente, muito modesta - e sua demonstração, que, de qualquer modo, é uma demonstração da igualdade, uma verificação de que todos os atos da inteligência humana derivam de uma capacidade na qual todos tomam parte. A improvisação, nesse sentido, não é a fundação de um novo mundo livre de hierarquias. Antes - e espero ter demonstrado isso - ela é a conversão de um princípio de igualdade do som numa experiência sensível de demonstração da igualdade das inteligências. Ela é, ou melhor, pode ser, a criação de um outro tipo de espaço - temporário, mui precário - em que é possível afirmar e ampliar a capacidade de qualquer um: a capacidade de experienciar o mundo e de traduzir essas experiências em suas próprias palavras. Dito de outro modo, aquilo que Platão crê terrível: julgar-se capaz de dizer algo sobre o mundo. Mas, como disse, não basta dizê-lo é preciso demonstrá-lo...

Meu interesse ao escrever esta dissertação não é uma descrição musicológica ou uma espécie de teoria geral da improvisação, mas delinear uma forma de pensar sobre música e política que leve em conta, ou ainda mais, que partindo do fenômeno sonoro, esforce-se em delinear uma inteligibilidade da música como política. Procurei argumentar as implicações políticas da política da música, isso é, as relações entre as lógicas de composição ou organização do espaço sonoro e as lógicas dos espaços propriamente políticos. Mas há somente o que é possível fazer a partir da análise de peças, linguagens e teorias: há muito em aberto. É preciso, ainda, ver o que se pode fazer com essa potência, o que pode de fato essa política da música. É preciso pôr em ato essas possibilidades e essa afirmação, ir a campo fazer música com qualquer um, criar cenas de demonstração da univocidade do som e de verificação que todos os seres humanos são seres musicais. É preciso analisar os efeitos dessa verificação, investigar a potência dessas cenas.

Entendo, de qualquer modo, que, no momento, a improv coloca em jogo diversas questões para discussão, sendo uma prática relativamente nova em que, apesar da proliferação recente de estudos, ainda há muito a ser dito. A improvisação abre questões e possibilidades que vale explorar, testar, verificando em ato quais potências estão em jogo e o que podemos fazer com isso. Ainda que ela não funde um novo mundo, ela anuncia uma outra lógica do espaço, uma outra distribuição das capacidades. Ela liga uma política da música, isso é, uma lógica sobre o som, a uma afirmação da capacidade de qualquer um, supondo e demonstrando que a música não pertence às musas, nem é feita da voz dos anjos, mas pode ser feita por qualquer pessoa produzindo qualquer som em qualquer situação.

Ainda que desenvolvida por meio de investigações bibliográficas e documentais, esta investigação pode contribuir com o conjunto das pesquisas que buscam articular psicologia social, música e política, ampliando as discussões em torno do que pode a música na construção do campo dos possíveis rumo a mundos outros que possam estar pautados pela democracia. Espero que, ao trazer a materialidade sonora à discussão e propor uma inteligibilidade da mesma como política, esta dissertação possa somar esforços nesta direção e abrir novas possibilidades de análise e discussão dentro da psicologia social.

REFERÊNCIAS

- Adler, S., & Hesterman, P. (1989). *The study of orchestration* (Vol. 2). New York, NY: WW Norton.
- Anderson, Warren D. (1966). *Ethos and education in Greek Music*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Anônimo (s/d). *Música Enchiriadis*. Em: Schmid, Hans. *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/MUSENCI_TEXT.html
- Aristóteles (2006). *A política*. São Paulo: Martins Fontes
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Manchester University Press.
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Manchester University Press.
- Bailey, D. (1975). *The interview by Henry Kaiser* [Transcrição]. Disponível em: <http://bells.free-jazz.net/bells-part-two/derek-bailey-the-interview-london-1975/>
- Bailey, D. (1988). *Entrevista por Richard Scott* [Transcrição]. Disponível em: <http://richard-scott.net/interviews/derek-bailey/>
- Bailey, D. (1992). *Entrevista por Ed Baxter* [Revista]. *Variant Issue 11 Spring 1992*. Disponível em: https://ia800309.us.archive.org/23/items/VariantIssue11Spring1992/V11_all.pdf
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo Press.
- Bailey, D. (1996). *Entrevista por Jean Martin* [Transcrição]. Disponível em: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/mbailin2.html>
- Bailey, D. (1998). *Entrevista Richard Leigh* [Transcrição]. Disponível em: <http://preparedguitar.blogspot.com/2013/12/derek-bailey-interview-by-richard-leigh.html>

Bailey, D. (2000). Entrevista por Nick Cain [Transcrição]. Disponível em: <http://preparedguitar.blogspot.com/2013/12/derek-bailey-interview-by-nick-cain.html>

Bailey, D. (2001). Entrevista por John Eyles [Transcrição]. Disponível em: <https://www.allaboutjazz.com/derek-bailey-interview-september-2001-derek-bailey-by-john-eyles.php>

Bailey, D. (2002). Pieces for guitar. Tzadik.

Barcelos, Tânia Maia (2006). Re-quebras da subjetividade e o poder transformador do samba. 2006. 171 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Barker, A. (Ed.). (2004). Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge University Press.

Barracco, Filippo (2013). Avant-garde and spontaneity in Derek Bailey's Free Improvisation music and Lars von Trier's Dogma 95. Disponível em: https://www.academia.edu/4002511/Avant-garde_and_spontaneity_in_Derek_Bailey_s_Free_Improvisation_music_and_Lars_Von_Triers_Dogma_95

Barros, R. B., & Passos, E. (2009). A cartografia como método de pesquisa-intervenção. Passos, Eduardo, Kastrup, Virgínia, Escóssia, Liliana. Pistas do método da cartografia: pesquisa, intervenção e produção de sujeitos. Porto Alegre: Sulina.

Bataille, G. (1979). The psychological structure of fascism. *New German Critique*, 16(Winter), 64-87.

Barzel, T. (2015). *New York noise: Radical Jewish music and the Downtown scene*. Indiana University Press.

Beal, A. C. (2009). 'Music Is a Universal Human Right': *Musica Elettronica Viva*. Em: *Sound commitments: Avant-garde music and the sixties*, 99-120.

- Bernstein, D. W. (2010). 'Listening to the Sounds of the People': Frederic Rzewski and *Musica Elettronica Viva* (1966–1972). *Contemporary Music Review*, 29(6), 535-550.
- Bernstein, David W. (2008) The spontaneous music of *Musica Elettronica Viva*. MEV40 - encarte.
- Bett, R. (2013). A Sceptic Looks at Art (but not Very Closely): Sextus Empiricus on Music. *International Journal for the Study of Skepticism*, 3(3), 155-181.
- Boécio (2009). De instituione musica. Em: Castanheira, C. P. (2009). De institutione musica, de Boécio-Livro 1: tradução e comentários.
- Boulez, P. (1995). Apontamentos de aprendiz. In Apontamentos de aprendiz.
- Boulez, P. (2007). A música hoje. São Paulo: Perspectiva.
- Brackett, J. (2008). John Zorn: Tradition and Transgression. Indiana University Press.
- Brackett, J. (2010). Some Notes on John Zorn's Cobra. *American Music*, 28(1), 44-75.
- de Brito, T. A. (2011). Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Editora Peirópolis.
- de Brito, T. A. (2015). Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação. Editora Peirópolis LTDA.
- Brooks, A. (2014). A radical idiom: style and meaning in the guitar music of Derek Bailey and Richard Barrett and Energy Shapes, an original composition for electric guitar and electronic sounds. Tese (doutorado), University of Pittsburgh.
- Brown, E. (1962) Available Forms I. Nova Iorque: Associated Music Publishers, Inc.
- Brown, E. (1970). Proceedings of the Fifth Annual Conference. American Society of University Composers: Nova Iorque.

Brown, E. (2017). Transformations and developments of a radical aesthetic. Em: Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2017). *Audio Culture*, Revised Edition: Readings in Modern Music. Bloomsbury Publishing USA.

Brunetti, F. (2007). *Mecânica dos fluidos*. Pearson Prentice Hall.

Bryant, A. (2000) MEV. Disponível em: <http://furious.com/perfect/ohm/mev.html>

Bullock, M. T. (2010). Self-Idiomatic Music: An Introduction. *Leonardo*, 43(2), 141-144.

Cage, J. (2011). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press.

Cage, J. (2013). *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Cardew, C. (1969). A Scratch Orchestra: draft constitution. *The Musical Times*, 110(1516), 617-619.

Cardew, C. (1971). Towards an ethic of improvisation. *Treatise handbook*, 17-20.

Cardew, C. (1976). A Note on Frederic Rzewski. *The Musical Times*, 117(1595), 32-32.

Carles, P., & Comolli, J. L. (2015). *Free jazz/Black power*. Univ. Press of Mississippi.

Castanheira, C. P. (2009). *De institutione musica, de Boécio-Livro 1: tradução e comentários*.

Cavagnoli, M. (2012). *Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC.

Chase, T. S. (2006) *Improvised Experimental Music and the construction of a collaborative aesthetic*. Tese (PHD) Sheffield: University of Sheffield.

- Cobussen, M. (2002). *Deconstruction in music*. Tese (Doutorado) Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Cobussen, M., Frisk, H., & Weijland, B. (2010). The Field of Musical Improvisation. *Konturen*, 2(1), 168-185.
- Corrêa, A. F. (2006). *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: editora Unesp.
- Costa, Cláudia Regina Brandão Sampaio Fernandes da, Santos, Máira Mendes dos, Franco, Kelly Silva, & Brito, Afonso de Oliveira. (2011). Música e transformação no contexto da medida socioeducativa de internação. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 31(4), 840-855. <https://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932011000400013>
- Costa, R. L. M. (2016). *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva.
- Cowell, H. (1996). *New musical resources*. Cambridge University Press.
- Cozma, C. (1998). *The Ethical Values of the Music Art of the Ancient Greeks: A Semiotic Essay*. University Alexandru Ioan Cuza, Iasi.
- Curran, A. (1976). A guided tour through twelve years of american music in rome. Disponível em: <http://www.alvincurran.com/writings/12%20years%20music%20rome.html>.
- Curran, A. (1985). Making music with people you have never seen before an will likely never see again. Disponível em: <http://www.alvincurran.com/writings/music%20with%20people.html>.
- Curran, A. (1995). On spontaneous music. Disponível em: <http://www.alvincurran.com/writings/spontaneous.html>.
- Curran, A. (2001). From the Bottom of the Soundpool. Disponível em: <http://www.alvincurran.com/writings/soundpool.html>.
- Curran, A. (2008). Composer notes. Em MEV 40, encarte do álbum.

Curran, A. (2010). From Via della Luce to The Road—A Short Story in Song Form. *Contemporary Music Review*, 29(6), 621-642.

Deleuze, G. (2005). *Derrames, entre la esquizofrenia y el capitalismo*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2012) *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. 2ª Edição. São Paulo: Ed. 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2011a) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2011b) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 2. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2012a) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2012b) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., Guattari, F. (2012c) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. São Paulo: Editora 34.

DeLio, T. (1994). Language and Form in An Early Atonal Composition: Schoenberg's Opus 19, No. 2. *Indiana Theory Review*, 15(2), 17-40.

Demsey, D (2003). *Coltrane Changes: John Coltrane's thirds cycle explorations*. Em: Yamaguchi, M. (2003). *John Coltrane Plays "Coltrane Changes"*. Hal Leonard Corporation.

Fell, S. (2017). *A more attractive 'way of getting things done' freedom, collaboration and compositional paradox in British improvised and experimental music 1965-75* (Doctoral dissertation, University of Huddersfield).

Forte, A. (1973). *The structure of atonal music* (Vol. 304). Yale University Press.

- Gann, K. (1997). *American music in the twentieth century*. Wadsworth Publishing Company.
- Gann, K. (1998). *Breaking the Chain Letter: An Essay on Downtown Music*. Disponível em: <https://www.kylegann.com/downtown.html>
- Gann, Kyle. (2006) *A Statement on Free Improvisation*. *Contemporary Music Review*. 25 (5-6): 619-620
- Gann, K. (s/d). *Downtown Music*. Disponível em: <https://www.kylegann.com/downtowndefined.html>
- Gautschi, G. (2002). *Background of Piezoelectric Sensors*. In *Piezoelectric Sensorics* (pp. 5-11). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Gilmore, S. (1987). *Coordination and convention: The organization of the concert world*. *Symbolic Interaction*, 10(2), 209-227.
- Godt, I. (2005). *Music: a practical definition*. *The Musical Times*, 146(1890), 83-88.
- Goldmark, D. (2005). *Tunes for'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Univ of California Press.
- Gordon, T. (2008). *John Zorn: Autonomy and the Avant-Garde*.
- Griffiths, P. (2010). *Modern music and after*. Oxford University Press, Inc.
- Heffley, M. (1996). *The Music of Anthony Braxton*. Greenwood Press.
- Heile, B. (2017). *The Music of Mauricio Kagel*. Routledge.
- Herrlein, J. (2013). *Combinatorial Harmony: Concepts and Techniques for Composing and Improvising*. Mel Bay Publications.
- Hinkel, Jaison, & Maheirie, Kátia. (2007). *Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica*. *Psicologia & Sociedade*, 19(spe2), 90-99. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822007000500024>

Hinkel, Jaison, & Prim, Lorena de Fátima. (2009). Um estudo psicossocial dos significados e sentidos expressos nas músicas de MV Bill. *Estudos de Psicologia (Natal)*, 14(2), 151-158. <https://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2009000200008>

Holmes, T. (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. Routledge.

Hughes, L. (2015). *The Best of Simple: Stories*. Hill and Wang.

Jaeger Werner W. (1995). *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.

Kolek, A. J. (2013). "Finding the proper sequence": Form and narrative in the collage music of John Zorn. University of Massachusetts Amherst.

Kramer, J. D. (1978). Moment form in twentieth century music. *The Musical Quarterly*, 64(2), 177-194.

Lacaz, Alessandra Speranza, Lima, Silvana Mendes, & Heckert, Ana Lúcia Coelho. (2015). JUVENTUDES PERIFÉRICAS: ARTE E RESISTÊNCIAS NO CONTEMPORÂNEO. *Psicologia & Sociedade*, 27(1), 58-67. <https://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v27n1p058>

Lash, D. (2010). *Metonymy as a creative structural principle in the work of JH Prynne, Derek Bailey and Helmut Lachenmann with a creative component (Doctoral dissertation, Brunel University School of Arts PhD Theses)*.

Lara Junior, N., & Lambiasi, R. (2017). AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE COLETIVA DO SEM TERRA. *Psicologia Argumento*, 23(43), 69-79. Recuperado de <https://periodicos.pucpr.br/index.php/psicologiaargumento/article/view/19797>

Lash, D. (2011). Derek Bailey's Practice/Practise. *Perspectives of New Music*, 49(1), 143-171.

Lewis, G. E. (1996). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. *Black music research journal*, 91-122.

- Lewis, G. E. (2004). *Gittin'to Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism and the Racial Imagination*. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, 1(1).
- Lima, C. N. D. (2002). A fase dodecafonica de Guerra-Peixe; a luz das impressões do compositor.
- Macdonald, H. (Ed.). (2002). *Berlioz's orchestration treatise: a translation and commentary*. Cambridge University Press.
- Matsunaga, Priscila Saemi. (2008). As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia & Sociedade*, 20(1), 108-116. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>
- McNeilly, K. (1995). Ugly beauty: John Zorn and the politics of postmodern music. *Postmodern Culture*, 5(2).
- Menezes Filho, F. (2002). *Apoteose de Schoenberg*. Ateliê Editorial
- Menezes, J. M. A. de (2010). *Creative process in free improvisation*. Dissertação (Mestrado) Sheffield: University of Sheffield.
- Moura, P. C. (2011). *Música informal brasileira: estudo analítico e catálogo de obras*. Editora UNESP.
- Nasser, N. (1997). O éthos na música grega. *Boletim do CPA*, (4).
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Nattiez, J. J. (2014). O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La cathédrale engloutie*, de Debussy. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, (6).
- Naus, W. (1998). *Beyond functional harmony*. *Advance Music*.
- Nietzsche, F. (2011). *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ochs, L. (2000). Devices and strategies for structured improvisation. Em J. Zorn (ed.), *Arcana: musicians on music*, 325-335.

Oliveira Júnior, Otacílio de (2016). *Entre a luga, a voz e a palavra : partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia*. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais.

Patton, P. (1984). Conceptual Politics and the War-Machine in " Mille Plateaux". *SubStance*, 13(3/4), 61-80.

Persichetti, V. (2012) *Harmonia no Século XX: aspectos criativos e prática*. São Paulo: Via Lettera.

Piston, W. (1955). *Orchestration*. WW Norton.

Platão (2000). *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão. (2010). *As Leis, ou da legislação e epinomis*. Bauro, SP: EDIPRO.

Prevost, E. (1985). Improvisation: music for an occasion. *British Journal of Music Education*, 2(2), 177-186.

Radano, R. M. (1993). *New musical figurations: Anthony Braxton's cultural critique*. University of Chicago Press.

Rahn, J. (1987). *Basic atonal theory*. MacMillan Publishing Company.

Rancière, J. (1996). *desentendimento*, O. Editora 34.

Rancière, J. (2009a). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora, 34.

Rancière, J. (2009b). A few remarks on the method of Jacques Rancière. *Parallax*, 15(3), 114-123.

Rancière, J. (2010). *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual (Vol. 1)*. Autêntica Editora.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

- Rancière, J. (2014a). *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM.
- Rancière, J. (2014b). *El método de la igualdad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2015). *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Publishing.
- Rancière, J. (2017). *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34.
- Roeder, S. (2014). *O contra os músicos de sexto empírico: introdução, tradução e comentários*.
- Roig-Francolí, M. (2008). *Understanding post-tonal music*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
- Rocha, R. (2014). *A Esparta de Plutarco entre a guerra e as artes*. Em: Cardó, P. G., Leão, D. F., & de Oliveira Silva, M. A. *Plutarco entre mundos*.
- Rzewski, F. (1967). *Plan for spacecraft*. Disponível em: http://intuitivemusic.dk/iima/fr_sp.pdf
- Rzewski, F. (1969) *Sound Pool*. Disponível em: http://intuitivemusic.dk/iima/fr_spl.pdf
- Rzewski, F. (1999a). *Little bangs: A nihilist theory improvisation*. *Current Musicology*, (67/68), 377.
- Rzewski, F. (1999b). *Parma Manifesto*. *Leonardo Music Journal*, 9(1), 77-78.
- Rzewski, F. (2004). *On The Road (entrevista com Denis Bosse)*. Disponível em: <http://flandersartsinstitute.f.mrhenry.be.s3.amazonaws.com/2017/01/MAGAZINE-OK-PRINTED.pdf#page=22>
- Rzewski, Frederic (2006). "On Improvisation". In: *Contemporary Music Review* 25.5-6, p. 491–495.

Rzewski, F., Esposito, S. (1969). Zuppa i altri processi. Em Il Verri, n.30, 1969.

Rzewski, F., & Verken, M. (1969). Musica Elettronica Viva. The Drama Review: TDR, 92-97.

Saunders, J. (2016). Mutual Effects: organization and interaction in the orchestral music of Christian Wolff. Em: Thomas, P., & Chase, S. (Eds.). (2013). Changing the system: the music of Christian Wolff. Ashgate Publishing, Ltd..

Scardua, Anderson, & Souza Filho, Edson Alves de. (2010). Analisando representações sociais através de elementos gramaticais: compondo representações sobre música. *Psicologia & Sociedade*, 22(2), 374-381. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822010000200018>

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*.

Schafer, R. M. (2011). *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp.

Schoen-Nazzaro, M. B. (1978). Plato and Aristotle on the Ends of Music. *Laval Théologique et Philosophique Québec*, 34(3), 261-274.

Schoenberg, A. (2011). *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp.

Sexto Empírico (2014). *Contra os músicos*. Em: Roeder, S. (2014). *O contra os músicos de sexto empírico: introdução, tradução e comentários*.

Silberman, P. (2003). Post-tonal improvisation in the aural skills classroom. *Music Theory Online*, 9(2).

Solomon, L. (1986). *Improvisation ii. Perspectives of new music*, 224-235.

Stalling, C. (2002). An interview with Carl Stalling por Mike Barrier. Em: Goldmark, D., & Taylor, Y. (Eds.). (2002). *The cartoon music book*. Chicago Review Press.

- Stamou, L. (2002). Plato and Aristotle on music and music education: Lessons from ancient Greece. *International Journal of Music Education*, (1), 3-16.
- Straus, J. N. (2013). *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora da Unesp/Salvador: EDUFBA.
- Svorinich, V. (2015). *Listen to this: Miles Davis and Bitches Brew*. Univ. Press of Mississippi.
- Tápia, M., & Nóbrega, T. M. (2013). *Haroldo de Campos—transcrição*. São Paulo.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra, Two-volume Set (Vol. 1)*. Univ of California Press.
- Terefenko, D. (2017). *Jazz theory: From basic to advanced study*. Routledge.
- Tymoczko, D. (2010). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press. (edição digital)
- van der Schyff, D. (2013). The Free Improvisation Game: Performing John Zorn's *Cobra*. *Journal of Research in Music Performance*.
- Vasquez, J. C., Tahiroglu, K., & Kildal, J. (2017). Idiomatic composition practices for new musical instruments: context, background and current applications. In NIME (pp. 174-179).
- Vickery, L. (2010). Mobile Scores and Click-Tracks: Teaching Old Dogs. *Proceedings of the Australasian Computer Music Association*, 63-70.
- Vieira-Silva, Marcos, & Miranda, Sheila Ferreira. (2013). Poder e identidade grupal: um estudo em corporações musicais da região das vertentes. *Psicologia & Sociedade*, 25(3), 642-652. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822013000300018>

Vigotski, L. S. (2009). *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática.

Villavicencio, C. (2008). *The Discourse of Free Improvisation; A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music* (Doctoral dissertation, PhD Thesis. Norwich, 2008. <http://cevill.com/phdcesar>).

Watson, Ben (2013). *Derek Bailey and the story of free improvisation* (versão digital). Londres: Verso.

Welsh, J. P. (1994). Open form and Earle Brown's' Modules I and II'(1967). *Perspectives of new music*, 32(1), 254-291.

Whitehead, K. (2002). Carl Stalling, Improviser & Bill Lava, Acme Minimalist. Em: Goldmark, D., & Taylor, Y. (Eds.). (2002). *The cartoon music book*. Chicago Review Press.

Wilkinson, L. P. (1938). Philodemus on Ethos in Music. *The Classical Quarterly*, 32(3-4), 174-181.

Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Woerther, Frédérique (2008). Music and the education of the soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the formation of character. *Classical Quarterly* 58 (01):89-103.

Wolff, C. (1971). *Burdocks*. Nova Iorque: C. F. Peters Corporation.

Wolff, C. (2017). *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952-2013*. Oxford University Press.

Zorn, J. (1992). Entrevista. Em: Bailey, D. (1992). *On the Edge: Improvisation in Music - Episode 1: "Passing it on"*. Series. BBC4, 1992. Disponível em: http://www.ubu.com/film/bailey_edge.html

Zorn, J. (1993). Entrevista. Em Gagne, C. (1993) *Soundpieces 2: Interviews with american composers*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, Inc..

Zorn, J. (1999). Entrevista. Em: McCutchan, A. (1999). The muse that sings: Composers speak about the creative process. Oxford University Press on Demand.

Zorn, J. (2002). An interview with John Zorn por Philip Brophy. Em: Goldmark, D., & Taylor, Y. (Eds.). (2002). The cartoon music book. Chicago Review Press.

Zorn, J. (2004). A Bookshelf on Top of the Sky: Twelve Stories about John Zorn. Directed by Claudia Heuermann. 82 min. TZADIK 3001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7W458zmPFhE>

Zorn, J. (2007) Improv 21: = Q + A: An Informance with John Zorn. Disponível em: https://archive.org/details/IMP_2007_11_15

Zorn, J. (2013). A noise from the deep (Podcast com Dave Douglas). Disponível em: <https://greenleafmusic.com/a-noise-from-the-deep-podcast-episode-13-john-zorn-part-1/>

Zorn, J. (2017). The game pieces. Em: Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2017). Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music. Bloomsbury Publishing USA.

Zorn, J. (s/d). John Zorn documentary part 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c7jyzXY1JAo>

APÊNDICE A – Partitura de Cobra

A imagem a seguir é uma realização da partitura de Cobra. Uma explicação detalhada do funcionamento da peça pode ser encontrada em Brackett (2010).

Cobra

MOUTH *yellow*

1. **P** POOL
2. **R** RUNNER
3. **S** SUBSTITUTE
4. **SX** SUBSTITUTE CROSSFADE

NOSE *white*

1. **D** DUOS
2. **T** TRADES
3. **E** EVENTS 1, 2 OR 3
4. **B** BUDDIES

EYE *orange*

1. **CT** CARTOON TRADES
2. **CO** ORDERED CARTOON TRADES
with guests

EAR *blue*

1. **GA** G = G M Δ
2. **MA** M = M G Δ
3. **VA** VOLUME Δ

HEAD *red*

1. **1** SOUND MEMORY 1
2. **2** SOUND MEMORY 2
3. **3** SOUND MEMORY 3

PALM *black*

1. **CUT**
2. **CODA**
3. **HOLD & FADE**

GUERRILLA SYSTEMS *Squad Leader + 2 Spotters*

TACTICS

1. Imitate
 2. Trade
 3. Hold
 4. Capture
 5. Switch/Crossfade
- } to next downbeat

OPERATIONS (*Squad Leader ONLY*)

1. **DIVISI** Memory drone, squad leader tactics, and systems control
 2. **INTERCUT** Locus Unit return to same sound
 3. **FENCING** Unit with alternates
G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats
SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.
Unit members may cut at any time
- End of DIVISI superimposition

SOME LOCUS HAND CUES

- thumb = stop back & forth = trade
hand = rhythm one = intercut
finger = pip cut = change
hand = drone

John Zorn, NYC © October 9, 1984

Figura 1: Partitura de cobra, disponível em https://www2.ak.tu-berlin.de/~gastprof/collins/experimental-music/Zorn/cobra_sheet.pdf