

## DOSSIÊ TEMÁTICO

**Interfaces entre improvisação e pesquisa artística:**

reflexões sobre performance e criação sonora no coletivo medula (brasil)

**Isabel Nogueira<sup>1</sup>**  
**Luciano Zanatta<sup>2</sup>**  
**Carlos Ferreira<sup>3</sup>**

**Resumo:** Neste artigo, buscamos tecer considerações a respeito do uso da improvisação como parte de um protocolo de ações para a pesquisa artística que vem sendo desenvolvido pelo Coletivo Medula de Experimentos Sonoros, sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Procedemos então à uma reflexão sobre os diferentes usos e sentidos da improvisação nos trabalhos desenvolvidos ao longo desta trajetória, para logo nos debruçarmos sobre a análise de uma série específica de sessões realizada pelo grupo. Assim, estas sessões são vistas como aqui como práticas que integram processos criativos continuados, e a análise realizada busca compreender a materialidade do resultado sonoro gerado especificamente no que focamos para este trabalho.

**Palavras-chave:** Improvisação; Pesquisa artística; Performance; Criação Sonora

**Abstract:** In this paper, we aim to make considerations about the use of improvisation as part of an action protocol for the artistic research that has been developed by the Medula Collective of Sound Experiments, based at Federal University of Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil. We then proceed to a reflection on the different uses and meanings of improvisation in the works developed along this trajectory, and finally focus on the analysis of a specific series of sessions carried out by the group. Thus, these sessions are seen here as practices that integrate continuous creative processes, and the analysis proceeded seeks to understand the materiality of the sound result generated specifically in what we focus for this work.

**Keywords:** Improvisation; Artistic research; Performance; Sound Creation.


**Apresentação**

Esse é um texto escrito a seis mãos por Isabel Nogueira, Carlos Ferreira e Luciano Zanatta e constitui-se em uma versão ampliada do trabalho apresentado por Nogueira e Ferreira no congresso PERFORMA realizado no Brasil em 2017. A Medula é um grupo de performance e criação sonora criado em 2015, liderado por Isabel Nogueira e Luciano

<sup>1</sup> Compositora-performer e musicóloga, doutora em musicologia (UAM/ Espanha) e graduada em piano (UFPEL). Professora Titular do Departamento de Música (IA/UFRGS), atuando na graduação e pós-graduação. Coordena o Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música (UFRGS), tem pesquisas sobre música e gênero, performance e criação sonora. Lançou os discos *Impermanente movimento*, *Voicing e LusqueFusque* (2016), *Mar de tralhas*, *Betamaxers*, *Léguas*, *Meteoro-phoenix*, *Unlikely Objects e Hybrid* (2017), *Zah e Isama Noko* (2018). Participa dos trabalhos colaborativos *Medula Experimentos Sonoros (RS)*, *Strana Lektiri* (com Leandra Lambert) e *If I Were Me* (com Linda O'Keeffe).

<sup>2</sup> Doutor em Composição pela UFRGS. Atualmente é professor do Departamento de Música da UFRGS e coordenador do Grupo de Pesquisa em Criação Sonora.

<sup>3</sup> Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Criação Sonoro da UFRGS e integrante do Medula.



Zanatta, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e com número variável de integrantes durante sua trajetória. O grupo tem atuação dentro da universidade, congregando alunos e professores, e também tem ações performativas em concertos, shows e festivais, demarcando uma área de atuação fora da academia. Ao longo de sua trajetória, este grupo contou com pessoas com diferentes idades e, por consequência, diferentes bagagens práticas, experiências artísticas, instrumentais, teóricas.

Em um primeiro momento do artigo, serão descritos trabalhos artísticos do grupo realizados em formas de espetáculos performativos ou lançados como álbuns por selos independentes de música experimental, e através destes relatos buscaremos relacionar as diferentes estratégias de improvisação utilizadas e sua relação com a pesquisa artística. Em um segundo momento do artigo analisaremos sessões específicas de improvisação realizadas pelo grupo e que não estiveram vinculadas diretamente à preparação de um espetáculo.

Para as sessões de improvisação, tivemos como fio condutor proposições de cada um dos integrantes, e cada uma das sessões envolveu um número diferente de pessoas.


Esta atividade teve como objetivo a prática da improvisação a partir de elementos não musicais e pretendeu oferecer um lugar de investigação artística para os projetos a um tempo individuais e coletivos. Da mesma forma, buscamos que o fio condutor do trabalho de improvisação fosse o oferecimento de igual protagonismo e oportunidade de proposição para todos os integrantes do grupo, fossem eles naquele momento alunos ou professores da universidade.

Ao longo do artigo, buscaremos mostrar as diversas formas de improvisação desenvolvidas pelo coletivo Medula, a partir da perspectiva de um trabalho em processo desenvolvido dentro do pensamento da pesquisa artística.

### **Impermanente Movimento - Improvisação como parte dos protocolos de pesquisa artística**

Estas sessões de improvisação são parte de um protocolo de ações em processo ao qual denominamos “Impermanente movimento” e que busca relacionar a criação sonora e a improvisação com os procedimentos da pesquisa artística e, ao mesmo tempo, consolidar e sistematizar estes procedimentos na Medula.

Para a conceituação da pesquisa artística como modalidade investigativa e, portanto, para o uso da improvisação como parte dos protocolos de ação do grupo, nos



alinhamos ao pensamento de (COESSENS, CRISPIN e DOUGLAS, 2009) quando dizem que a pesquisa artística “oferece um relato das trajetórias de busca em práticas artísticas, não uma explicação real e certamente não uma ‘previsão’ de para onde levam. Os resultados não assumem necessariamente a forma de conhecimento transferível que pode ser confiavelmente aplicado da mesma forma em cada ocasião. Ao invés, os resultados se apresentam a si mesmos como possibilidades, individualizados mais do que generalizáveis.”<sup>4</sup>

Ao longo da trajetória da Medula utilizamos a improvisação livre como estratégia dentro de processos de pesquisa artística. Este tema vem sendo amplamente discutido nos meios acadêmicos e de pesquisa há pelo menos duas décadas. A ausência de parâmetros pré-estabelecidos que a distingue da improvisação idiomática caracteriza-se por ações espontâneas entre os músicos (Bailey: 1993: 83), que interagem em tempo real, e incorpora eventuais estímulos sonoros externos bem como relações com equipamentos eletrônicos e novas tecnologias. Este multifacetado sistema operacional oferece possibilidades criativas tão múltiplas quanto imprevisíveis, na medida em que cria condições únicas e não-replicáveis de se fazer música, permitindo a exploração das possibilidades corporais e timbrísticas do performer e seu instrumento.

No entanto, nossa perspectiva adota a possibilidade da desterritorialização, o que configura o uso da improvisação livre de forma não estrita.

A improvisação vem sendo utilizada dentro do Coletivo tanto como prática criativo-performativa como ferramenta para a promoção de diálogos sonoros, através de uma ideia, musical ou não. Utilizamos ainda a improvisação como recurso de produção de materiais específicos, com objetivos delimitados para gravação e utilização em espetáculos do grupo, sobre as quais seriam criadas novas camadas. Consideramos a livre improvisação uma potente ferramenta para proporcionar a possibilidade de escuta das vozes individuais, num processo de inclusão e acolhimento das pessoas participantes.

Os conceitos epistemológicos que vem sedimentando as ações propostas pela Medula tem como suas premissas principais a perspectiva artista, o diálogo com a descolonialidade, as epistemologias feministas e os estudos queer, a exploração das

---

<sup>4</sup> “It offers an account of the search trajectories in artistic practices, not a real explanation and certainly not a 'prediction' of where they will lead. The outcomes do not necessarily take the form of transferable knowledge that can be reliably applied on each occasion and in the same way. Instead, the results present themselves as possibilities, individualistic rather than generalizable.” Tradução nossa.

possibilidades de registro e da interrelação entre criação e performance; desenvolvimento de conceito e identidade artística a partir dos saberes localizados e do diálogo com a subjetividade; atitudes de retroalimentação do processo artístico através da investigação, diálogo, questionamento, registro e referencialidade.

Para pontuar um pensamento descolonial, nos apoiamos nas reflexões de Maria Lugones:

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização. (Lugones, 2014, p. 939).

Pontuamos a questão do pensamento descolonial observando-o não como um ponto de vista para uma prática histórica, mas como uma necessidade atual, e fazemos sua articulação com as epistemologias feministas para pensar um feminismo descolonial, uma necessidade de descolonização do gênero, como pontua Lugones:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir  $\leftarrow$   $\rightarrow$  resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas “pela situação”. Deve incluir “aprender” sobre povos. Além disso, o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. Começo aqui a fornecer uma forma de compreender a opressão de mulheres subalternizadas através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista, e heterossexualismo. Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de “colonialidade do gênero”. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial”. (Lugones, 2014, p. 940-941).

Podemos dizer que o estofo teórico tem como fundamentação as reflexões sobre os processos de tomadas de decisão na criação sonora, envolvendo também a performance e a improvisação, a partir das percepções e relações com o lugar, consigo mesmo, com os outros e com a materialidade do som. Para tanto, pensamos em uma perspectiva da pesquisa artística baseadas antes em protocolos abertos de ações do que em uma

metodologia fechada, e este conceito informa as atitudes propostas e a forma como são aplicadas.

Elencaremos a seguir algumas das ações constantes do protocolo “Impermanente movimento”:

1. uso das técnicas e do conceito de escuta profunda e sonic meditation, desenvolvidos por Pauline Oliveros;
2. a aplicação das técnicas de soundwalking e realização de mapas sonoros;
3. o uso da improvisação como fomento da capacidade de fornecer respostas múltiplas aos estímulos e território; atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
4. criação e performance coletiva baseada no diálogo e na experiência;
5. uso de recursos não musicais como disparadores do processo criativo, dentre eles palavras poesias, escrita intuitiva, cut ups de textos, imagens, cenários, sonhos, vídeos, cartas, narrativas memoriais;
7. uso de perspectivas decoloniais e comunicação não violenta no desenvolvimento dos processos;
6. atitude de experimentação com materiais, técnicas e linguagens;
7. uso da tecnologia como atravessamento do processo criativo;
8. estímulo à criação de metodologias e formas de registro individuais.

O protocolo de ações pretende oferecer disparadores para o processo criativo, antes do que uma metodologia prescritiva para o desenvolvimento dos processos. Entendemos a pesquisa artística não como uma metodologia unificadora de sentidos, linguagens, procedimentos e sensibilidades, mas como um disparador de processos criativos cujo fim último é desenvolvimento e fortalecimento de subjetividades e identidades artísticas a partir do olhar para a experimentação e para o locus fraturado (Lugones, 2014) que vem dos processos colonializantes.

A escuta aparece aqui como ferramenta primordial: uma escuta da materialidade, que tem o som como matéria fundante, aprimorada através das práticas de escuta e meditações sônicas propostas por Pauline Oliveros (2005). Segundo Oliveros, escuta profunda significa:

Escuta profunda significa aprender a expandir a percepção de sons para incluir todo o contínuo espaço / tempo do som - encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de direcionar sua atenção para um som ou sequência de sons como um foco dentro

do contínuo espaço / tempo e perceber o detalhe ou a trajetória deste som ou sequência de sons. Tal foco deve sempre retornar, ou estar dentro de todo o continuum espaço / tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além. (Oliveros, 2005, p. xxiii).

As derivas, fabulações, caminhadas sonoras e os mapas sonoros advindos destas práticas são também portas de contato para narrativas não lineares, que não tem a linguagem como elemento fundante, mas estão apoiadas na vida, na experiência, nas vivências cotidianas e na possibilidade da experimentação sensorial.

Gloria Anzaldúa (2000), em sua Carta para as mulheres do terceiro mundo, aponta para a necessidade de uma escrita que venha da vivência e faça sentido para as pessoas que a produzem:

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. (Anzaldua, 2000, p. 233).

Maria Lugones (2014) refere a ideia do lócus fraturado, e de como os lugares dos países colonizados são construídos por processos de violência, que engendram e constroem relações de duplicidade:

E desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla (Lugones, 2014, p. 942).

A partir da ideia de lócus fraturado e desta reflexão crítica sobre os processos colonializantes, buscamos uma pesquisa artística que esteja ligada à busca da diversidade, à reflexão sobre estes diálogos e a escuta aos diferentes saberes localizados. Fomentar a ideia de que cada pessoa participante dos projetos irá desenvolver seus próprios interesses, a partir da criação de um protocolo de ações que faça sentido para sua própria prática, refere-se ao conceito de uma educação para a transgressão, como coloca bell hooks: “podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadora” (hooks, 2013, p. 63).

A criação colocada no diálogo e na escuta do outro e da outra nos remete ao conceito de que os processos são tão ou mais importantes do que os produtos: relatar experiências e vivências, organizando e ouvindo os sentidos advindos destas são parte essencial do trabalho.

hooks destaca que:

Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. Cada aluno das minhas turmas tem um diário. Muitas vezes, eles escrevem parágrafos durante a aula e os leem uns aos outros. Isso acontece pelo menos uma vez, qualquer que seja o tamanho da turma. E a maioria das minhas turmas não é pequena. Tem de trinta a sessenta alunos, e houve circunstâncias em que dei aula para mais de cem. Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento, também garante que nenhum aluno permaneça invisível na sala (hooks, 2013, p. 63).


A reiteração da escuta: escuta de si, escuta do outro e da outra, escuta das sonoridades produzidas. Em termos materiais, isto se manifesta na proposição que impulsiona nossos processos de improvisação: faça um som, escute aquele som, perceba como esta sonoridade se funde e se mistura nas sonoridades já existentes. Espere para verificar que outras sonoridades seriam necessárias. Respeite o som que já existe. Escolha cuidadosamente seu próximo som.

Por último, mas não menos importante, a referência à autoras mulheres e latino-americanas como parte da epistemologia da diversidade, do movimento e da impermanência a que nos propomos.

Anzaldúa propõe uma visceralidade da criação literária, e estendemos isto à criação sonora:

Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (Anzaldúa, 2000, p. 234).

Sobre os passos do protocolo que listamos, não existe uma ordem necessariamente definida, estes podem ser vistos como disparadores de fluxos criativos, iniciados e repetidos segundo o desejo artístico. Os atravessamentos, sentidos e possibilidades abertas à partir da realização dos passos do protocolo oferecem perspectivas amplas, e suas resultantes irão alimentar os novos processos de tomadas de decisão criativa.



Nosso objetivo neste artigo não é alongar-nos no detalhamento sobre as motivações e experiências advindas da utilização prática e reflexiva deste protocolo, posto que um trabalho desta natureza escaparia ao escopo deste artigo. Encontra-se em preparação um artigo especificamente dedicado à descrição das ações elencadas no protocolo “Impermanente movimento” e ao imbricamento entre as práticas artísticas e as epistemologias que constituem seu marco teórico-reflexivo.

No entanto, nos pareceu importante pontuar a macroestrutura sob a qual se encaixa o presente artigo, tendo em vista que este estudo sobre improvisação configura-se como uma das etapas do protocolo.

Cabe referir ainda que nossa proposição engloba a possibilidade de que cada membro do grupo desenvolva estudos e formas de registro específicas para sua produção, dentro de seus interesses, e o presente trabalho é uma das resultantes deste foco.

Podemos ainda agregar que os trabalhos conclusivos do curso de Bacharelado em Música Popular da UFRGS de Andre Brasil, Ricardo De Carli, Nikolas Ferranddis e Isadora Nocchi Martins refletem sobre os processos artísticos vivenciados no Coletivo Medula de Experimentos Sonoros e seus atravessamentos em sua produção individual. Dentro do grupo esteve presente a ideia da promoção de horizontalidade entre todos os participantes, consideradas as diferenças de bagagem, perspectiva e envolvimento de cada dos integrantes.


Esta configuração operacional não-hierarquizada atua na própria esfera criativa como um elemento fundamental que justifica as ações do grupo. Entendemos a horizontalidade como uma quebra de preceitos normativos, mas também como a possibilidade e necessidade de coexistência entre visões artísticas que, por vezes, são dialéticas. Um grande vidro estilhaçado que não espera por reparação.

### **Diferentes usos da improvisação nos trabalhos do grupo**

O primeiro trabalho que assinamos como Medula foi Lusque-Fusque (2016), inicialmente concebido como performance ao vivo, logo registrado como álbum e lançado pelo selo italiano Electronicgirls (<https://electronicgirlslab.weebly.com/releases.html>).

Lusque-Fusque foi desenvolvido a partir de algumas estruturas de canções que já existiam previamente e tinha como proposta explorar expressivamente os limites da canção como linguagem de franca circulação no âmbito da música popular. Esta exploração de limites acontecia em diversos parâmetros definidos, no projeto, como





balizadores do conceito canção, tais como a forma de colocar a voz (canto, fala, timbre, etc.), o papel da letra dentro da estrutura cancional, o quão inteligível poderiam ser as palavras e o papel da instrumentação, dos arranjos e dos timbres. As composições eram de Luciano ou em parceria de Luciano com Isabel, que também fizeram a direção musical do trabalho. Luciano já possuía, no começo da Medula, uma trajetória com grupos onde a improvisação era elemento importante, enquanto Isabel estava desenvolvendo projetos relacionando teorias de gênero com procedimentos da pesquisa artística, e esta intersecção foi o mote para a criação do projeto. Participaram do projeto quatro músicos além de Luciano e Isabel. Dois dos músicos participantes, Isadora (Zazá) Nocchi Martins e Nikolas Gomes Ferrandis, estavam cursando seus primeiros anos de universidade e eram iniciantes na prática da improvisação, enquanto que para os demais participantes, Ricardo de Carli e Carlos Ferreira, a improvisação era parte de sua trajetória.

O trabalho contava com o que chamamos de guias de arranjo, conferindo instruções específicas para os instrumentistas, mas mantendo ainda fixos os limites entre compositor/a e intérprete, limites que só seriam ultrapassados em trabalhos posteriores. Em *Lusque-Fusque* aconteceu, então, uma improvisação dirigida, com o objetivo da criação de partes de arranjo, que não necessariamente promoviam ou evidenciavam uma estrutura cadencial, mas buscando preenchimento textural e criação de camadas de pequenas melodias em loop.

*Lusque-Fusque*, como um projeto de pesquisa artística, tinha como objeto a exploração poético-expressiva dos limites conceituais da canção popular. O método da improvisação dirigida foi escolhido porque permitia uma aproximação dos participantes com o objeto da pesquisa (ao performarem não uma composição/arranjo fechada mas uma que estivesse aberta às suas contribuições) ao mesmo tempo em que proporcionava a familiarização com o conceito geral do trabalho, **a exploração do estar às vezes lá e às vezes cá em relação aos limites identificados do objeto. Incluir o limite do campo normativo do conceito** na elaboração da expressividade da obra, ou seja, lidar constantemente com flexibilizar e relativizar noções de certo/errado, naturalizado/transgressor e com as expectativas daí geradas (considerando aqui as ideias de HURON, 2009) era algo a que os participantes mais jovens precisavam se habituar.

A improvisação dirigida servia, portanto como uma medida entre permitir que as vozes se manifestassem, permitir a reflexão sobre conceitos e verdades estabelecidas expressas na realização sonora (e, a partir da reflexão, buscar a diluição destas verdades)

e estabelecer balizas para o resultado que se possibilitasse um resultado centrífugo no atrito entre as forças do hábito e da aventura exploratória.

O processo de criação de Lusque-Fusque está descrito em maiores detalhes em NOGUEIRA, ZANATTA e MACHADO (2017). Em paralelo às atividades que envolviam a preparação de shows e gravações, se mantinham os encontros regulares semanais de estudos teóricos e práticos. Nestes encontros o grupo se reunia tanto para ler e discutir textos, sobre ruído, improvisação, pesquisa artística, criação sonora e identidade quanto para realizar sessões de improvisação. Dentre os autores e autoras que neste momento da pesquisa estavam sendo lidos pelo grupo podemos citar Donna Haraway, Derek Bailey, Rogerio Costa, Gloria Anzaldua, Pauline Oliveros, Cristin, Koessens e Douglas. A ideia das leituras e discussões vinha ao encontro de sedimentar um protocolo de ações para a pesquisa artística desenvolvido pelo Coletivo Medula e pelo Grupo de Pesquisa em Criação Sonora e Grupo de Pesquisa Sônicas: Gênero, Corpo e Música.

Nas sessões de improvisação buscava-se tornar os protagonismos, oferecendo a possibilidade de que, a cada encontro, um dos integrantes do grupo escolhesse um mote gerador para conduzir a atividade. Por mote gerador compreendemos tanto poesias, relatos de sonhos ou experiências, objetos, histórias, sonoridades gravadas, referências musicais ou excertos de textos reflexivos.

No segundo semestre de 2016 produzimos e apresentamos o espetáculo Forças, um trabalho de criação sonora quadrafônico realizado a convite da curadoria do Festival Kinobeat. Após a estreia e as apresentações iniciais, o espetáculo foi se modificando durante o primeiro semestre de 2017. Neste espetáculo utilizamos a ideia de contrastes (longe/perto, grande/pequeno; som intenso/som reduzido) e reunimos elementos que denominamos como de alta e baixa tecnologia, utilizando inicialmente instrumentos construídos por Chico Machado e posteriormente também instrumentos criados por André Brasil, integrantes da Medula. O uso destes instrumentos demandou a criação de uma técnica para tocá-los, de uma paleta de possibilidades sonoras e também de formas possíveis de captação. Desta forma, o caráter da improvisação alargou-se, abrangendo não apenas a relação dos músicos entre si, e os diálogos e jogos advindos disto, mas também a própria técnica instrumental, posto que não dispúnhamos de uma forma conhecida de abordar as possibilidades dos novos instrumentos criados no grupo. Acreditamos ser importante referir os processos de criação dos espetáculos posto aqui se reflete o movimento proposição – criação - prática– registro – reflexão e retorno para a prática.

Na criação do espetáculo, decidimos trazer ao palco a dinâmica da busca pela horizontalidade e dos diversos protagonismos praticados ao longo dos ensaios: cada pessoa ficou responsável por propor uma parte do show, trazendo diretrizes de improvisação para os demais integrantes do grupo, de forma tão aberta quanto desejasse.


As guias para a improvisação aconteceram, então, propostas por diferentes protagonistas, e neste processo cada um deles buscou refletir sobre as forças e contrastes, como tema gerador, articulando estes com suas propostas, discursos e seus marcadores da diferença.

A articulação da prática criativa com os marcadores de diferença/identidade é um dos pressupostos conceituais da Medula e um dos objetivos da nossa atividade de pesquisa artística. O uso da improvisação como parte do protocolo de ações tem como objetivo proporcionar que se estabeleça um ambiente na forma de um campo de possibilidades, no qual é mais importante criar as condições para que a criação aconteça do que buscar atalhos para se atingir um objetivo definido de antemão. Ao mesmo tempo, o registro gravado das improvisações tem sido uma ferramenta de apoio essencial ao deslocar o ato performativo/criativo do agora fenomênico para a fixidez do suporte, permitindo ser abordado de formas diferenciadas em relação ao eixo temporal da realização e abrindo-se às análises e realimentações necessárias para o estabelecimento da criação artística como prática de pesquisa. O ciclo de improvisar-gravando/ouvir/analisar/retomar permite também que a criação artística se espelhe mutuamente com a formulação teórica, criando elos entre os dois tipos de atividades que o grupo desenvolve em paralelo.

Pode-se fazer aqui uma ligação com outra abordagem epistemológica em relação à pesquisa artística. OPAZO e LOPEZ-CANO (2014) apresentam alguns elementos que consideram importantes para que uma atividade de criação se efetive como pesquisa artística. Entre estes estão alguns postulados sobre a atuação e posturas pessoais de quem se propõe a uma atividade de pesquisa em arte:

- A reflexão contínua sobre sua própria prática artística;
- A problematização de aspectos de sua atividade artística pessoal e de seu entorno para oferecer diagnósticos, análises, reflexões e soluções;
- A construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística que ponha em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre seu aporte pessoal à música de nossos dias;
- O abandono de sua zona de conforto para ingressar em um âmbito cheio de interrogações e incertezas onde o músico investigador coloca-se ao avesso constantemente;
- Sua integração a uma espiral de produção e discussão de conhecimento que, como toda empreitada de pesquisa, terminará por transformar o status quo, ou seja, as práticas artísticas hegemônicas.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “La reflexión continua sobre su propia práctica artística. La problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones. La



Neste sentido, pensamos que propor atividades de improvisação que transcendam uma pretensa pureza do musical e abarquem as construções identitárias permite que a criação artística seja percebida como o produto de uma soma de contextos e influxos. Pretendemos, assim, que esta reflexão sobre improvisação como parte do protocolo de ações colabore na busca da criação como um modo consciente de ser no mundo do artista-pesquisador.


Ao mesmo tempo em que o grupo trabalhava na criação e realização destes dois shows, configurados como atividades da Medula, mantínhamos atividade individual e em duo e neste período realizamos shows e gravamos discos como resultado destas atividades. Os procedimentos de improvisação se relacionavam diretamente com os procedimentos da pesquisa artística em nossos projetos em duo e individuais, posto que as reflexões escorriam de um contexto para o outro. Os discos foram lançados por netlabels com foco na música experimental, com distribuição via internet. Alguns destes selos foram: Chip Musik Records (Peru), Seminal Records (Brasil), Pan y Rosas (EUA), Electronic Girls (Italia), Plataforma Records (Brasil), Mansarda Records (Brasil) e Al Sand Records (Brasil).

A todo o momento, o trabalho com a Medula realimentava as nossas próprias práticas, levávamos coisas para lá, trazíamos outras de volta e, neste movimento, transformávamos nossas práticas e contribuíamos de forma diferente para o grupo. Um dos integrantes terminou a faculdade e cinco dos integrantes da Medula manifestaram, no decorrer de 2018, a impossibilidade de manter suas atividades junto ao grupo. Desta forma, verificou-se um enxugamento no grupo e o trabalho andou na direção de constituirmos, neste começo de 2019, um duo solidificado com participações convidadas mais ou menos fixas.

As sessões analisadas no artigo de 2017 são resultado de uma ideia levada a termo durante um processo em que a Medula era um grupo muito grande, entre 10 e 12 integrantes, e tínhamos a improvisação como mote gerador de reflexões artísticas e base

---

construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días. El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres dónde el músico investigador se pone del revés constantemente. Su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que, como toda empresa de investigación, terminará por transformar el status quo, es decir, las prácticas artísticas hegemónicas”. Tradição nossa.



da criação sonora, a partir de uma perspectiva de experienciar diferentes momentos de liderança dentro do grupo. Sobre o que seria realizada a improvisação? A proposta era: cada integrante do grupo traria um elemento que fosse significativo ou importante para si e compartilharia com o grupo os motivos desta importância. Neste momento, algumas pessoas trouxeram um texto, um desenho, um objeto, uma proposta de uso de instrumento ou de seu pedal preferido, a partir da ideia de que se tomasse consciência deste protagonismo e pudéssemos reconhecer, tanto individualmente como em grupo, as diferentes motivações e por consequência as diversas identidades artísticas de cada pessoa.

Para nós, a possibilidade de testagem e experimentação que percebemos como essencial dentro dos próprios procedimentos fundantes da pesquisa artística são o elemento chave da peculiaridade e importância deste processo. Ao mesmo tempo, acontece a fixação de protocolos de ação determinados a cada momento (ainda que possam se transformar em outros no momento seguinte, realimentando os processos entre teoria e prática), e a documentação dos procedimentos. Pensamos na documentação como proveniente de três eixos reflexivos: a) artigos e trabalhos apresentados em congressos, b) shows e c) registros fonográficos. Embora tenham enfoques diferentes, nossos shows e trabalhos fonográficos tem sido alicerçados aliando a criação sonora à reflexão teórica.

Citamos como exemplo o trabalho *Betamaxers*, realizado por Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, que buscou explorar uma distopia na qual musicólogos do futuro buscariam se debruçar sobre o distante século XXI com base em registros materiais encontrados. Entre as conclusões a que chegaram estes musicólogos ficcionais estavam a supremacia do betamax sobre o VHS, a construção de casas tuperware e o uso do gengibre como alimentação básica da população. Complementamos a ficção com o desenvolvimento de uma linguagem textual que especula sobre forma, tamanho e características de teses de doutorado que poderão ser desenvolvidas nesse futuro distante.

A tese dos *betamaxers*, que apresentamos a seguir, foi o texto de apresentação do disco, e as canções desenvolvidas foram concebidas tendo a improvisação como base e utilizando *bytebeat* como fundamento de linguagem. O trabalho foi lançado como álbum pelo selo peruano *Chip Musik Records* em 2017 e está disponível para download no link:

<https://chipmusik.bandcamp.com/album/edit-post-save-draft-chmr-cd-030>

**BETAMAXERS**

tôk the rror

y sy desde cenpre sosse musikéllogs doo fuckturo ki uzando frogmenthos exparços de registros

axaçe pq tá centado incima tha sua prezunta sooperioreedad odd onthológic q entendeu toodeenho bem certo e subess dus paranauê bem loko que ya desce pra falar k gentchi

cem q  
se notasse?

oui si chiamariamonos edit post & save draft!

mas komo nada è perfectó, em algum ponto perdemos o stream e ficamos nabera.

bem loko it was,

acim çeriam akollidos terráquios (lavemealceuleeder),

oui lov hórsélphons

parakê poodlessem elxs tinham escojido: (mas quien cares if wada fuk musik no se puede mas di cun força) ainda que ya no se consiga leer, we rave musikéllogs: y cá

stamos: catamo todo bate i: la muerta:

betamaxers, rastreaveis “*nomore arpeggio pliz*”

gengibre hoolls

casas tupperware

fuckturo luquintudepeste

Fabulação, invenção de realidades surreais, criação de narrativas e explorações sônicas estão presentes no trabalho. Mesmo que diversos membros do grupo tenham se desligado da Medula em 2018 para escrever seus trabalhos de conclusão do Curso de Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, observamos que seus projetos finais referenciaram a pesquisa artística, a improvisação e os processos vivenciados no Coletivo Medula como ponto fundamental em sus processos artísticos, e entendemos que isto corrobora para observação do sucesso dos procedimentos.

O uso da improvisação na Medula foi adquirindo outros matizes: em trabalhos individuais ou em duo, utilizamos sessões de improvisação para a produção de material básico que seria recortado ou transformado para ser utilizado como samples sobre os quais faríamos novas sessões de improvisação, gerando uma interação temporal com nossas próprias performances.

Desta forma, a gravação foi adquirindo caráter documental, onde a improvisação foi se solidificando e se configurando como elemento de experimentação e logo de

gerador de samples, loops ou tracks com as quais interagíamos para criar novas camadas até o produto sonoro considerado final.

Assim, desenvolvemos a ideia de motes geradores, e utilizamos em diferentes trabalhos as proposições de delimitações de tempo ou do set up que disporíamos, mas fundamentalmente nos aproximamos da pesquisa artística ao propor a ideia do colocar-nos diretamente em contato com a prática, o conceito do “pensar fazendo” através das práticas de improvisação.

Propusemos assim a ideia de colocar cada integrante do grupo em contato direto com o fazer musical, estabelecendo a prática musical improvisada como o elemento de partida para a criação artística menos efêmera, como podem ser os discos ou os shows. No entanto, os processos são motivados pela criação de um fluxo que vem da prática, como se a improvisação proporcionasse, a partir do fazer, a possibilidade de consolidação de um pensamento em uma obra mais fixada, motivando ao mesmo tempo as reflexões teóricas, a tomada de consciência e seu retorno à improvisação, em um movimento de retroalimentação.

A improvisação como parte do protocolo de ações é parte de uma proposta de colocar as condições para que a materialidade sonora aconteça, e estas tem, por um lado, relação com o acúmulo das memórias de curto, médio e longo prazo (COSTA, 2002), e se transformam em base para as atitudes mais cristalizadas e menos efêmeras, posto que são aproveitadas como material concreto musical. Isto abre espaço para considerações a respeito do caráter de ações de memória inerente às práticas de improvisação.

A memória inscrita na realização das sessões de improvisação pode ser entendida entre duas modalidades: memória processual e memória declarativa, conforme descritas em BERKOWITZ, 2010. A memória processual está ligada a “conhecer habilidades” e a memória declarativa está ligada a “lembrar fatos e eventos”. Ainda, estas memórias se ligam, em termos cognitivos, aos modos de aprendizado implícito e explícito. O aprendizado implícito é o que envolve “a aquisição de conhecimento a respeito da estrutura subjacente de um ambiente de estímulos complexos...sem operações conscientes”. O aprendizado explícito ocorre “em operações conscientes onde o indivíduo faz testes e hipóteses na busca por estrutura”. A memória processual é o que o autor chama de “saber como”, enquanto a memória declarativa é chamada de “saber que”.

Uma operação de memória declarativa foi a busca por resultados que soassem, em termos materiais e objetivos, como música experimental. Para que isso acontecesse foi preciso que houvesse uma delimitação prática e não necessariamente conceitual deste

termo, significando a passagem de uma ideia de experimental como um termo que indique uma atitude ou um caminho, um processo, para um termo que indique um conjunto de características observáveis e externamente verificáveis, um resultado.

O conceito de música experimental como um gênero musical com características e regras específicas, e que contradiz a ideia de música experimental como um tipo de processo, se manifesta nas recorrências de escolhas apresentadas pelos participantes. Ainda, a ideia se ampara no conjunto de vivências trazidas à lembrança (memória declarativa) quando diante do termo música experimental. Acontece que, dentre as muitas possíveis acepções deste termo, uma que particularmente nos interessa, como grupo, é justamente a que define experimental como o caráter exploratório em termos de linguagem, mais especificamente a identificação dos limites dos campos normativos e o uso da entrada e saída destes limites como um elemento expressivo na criação artística. É neste cenário que a realização de sessões gravadas de improvisação, acompanhadas de momentos analíticos e reflexivos, se tornou, na nossa prática, uma importante parte do protocolo de ações de pesquisa artística.

Do material da improvisação vem então os materiais que serão trabalhados na composição, o que faz com que nosso elemento principal de registro de processo seja a gravação, e não a partitura. A fixação da improvisação no suporte gravado permitia que as ações de memória processual fossem lembradas como memória declarativa. Temos então como registro importante do trabalho os álbuns lançados, posto que se trata de fixação dos pressupostos de experimentação utilizados naquele momento.

Da improvisação gravada, são ainda extraídos samples ou produzidas trilhas sobre a qual interagimos, gerando uma situação em que não se faz necessário reproduzir novamente o que consideramos interessante manter na composição: entendemos que este material já está gravado, nossa atitude será criar novas camadas ou diálogos sonoros para interagir com o que já temos registrado. Desta forma, não temos uma preocupação em aprender os materiais e ser capaz de reproduzi-los, o que faz com que a atitude da improvisação apareça como mote gerador de todo o processo.

O trabalho desta forma se estrutura com o objetivo não de aprender a tocar, mas de dialogar com o contexto, se colocar em atitude de fazer, e este a atitude de fazer tem uma relação estreita com o conhecimento corporificado construído por cada um dos integrantes do grupo.

Não há dissociação possível entre quem toca e o que toca, ou como toca. No entanto esta corporificação não precisa ser tipificada ou estereotipada em uma



configuração corpo-instrumento: muitas vezes preferimos tocar em instrumentos do qual não conhecemos a técnica a priori, seja por que não aprendemos a técnica deste instrumento (caso ele seja tradicional, de alguma forma) ou instrumentos inventados, dos quais não existem catálogos de técnicas a ser apreendidas. Improvisamos assim, a própria técnica de tocar o instrumento.

No caso das improvisações que analisamos, temos a presença do tambor de fita, para o qual não existia uma técnica consolidada a ser aprendida, e a própria forma de se relacionar com o instrumento pressupunha uma atitude de experimentação, de exploração. Por outra parte, esta atitude de experimentação era levada para todos os instrumentos, criando a música e o jeito de tocar ao mesmo tempo, seja pela abordagem técnica, seja pela estruturação de camadas com os diferentes momentos sendo colocados em diálogo. Esta atitude nos parece ser de improvisação também, posto que se trata de uma corporificação não estereotipada, que não busca definir uma conformação muscular, mas há uma atitude de experimentação ao buscar uma criação para além do cânone.

### **As performances em livre improvisação: um estudo dos tecidos tramados**

Partimos do pressuposto de que a formação cultural dos integrantes da Medula, balizada por seus marcadores de gênero, raça e etnia, como parte dos discursos que constituem as músicas é determinante para as escolhas sonoras realizadas por cada um/uma. Nesse sentido são concebidas as músicas e suas territorialidades como passíveis de linhas de fuga (Costa, 2002), tratando de questionar os limites destes marcadores através da quebra de expectativas. Desse modo, são utilizados, durante as performances do grupo, instrumentos acústicos e eletrônicos já existentes e instrumentos inventados, ao que denominamos uma união entre alta e baixa tecnologia; além de possibilidades cênicas através de projeções; esculturas sonoras e diferentes usos do espaço físico.

Entendemos a livre improvisação como uma atitude musical espontânea que se projeta no tempo presente, conforme Costa (2002) e Friedman (2016). Ela não *pretende ser*, ela *já o é*. Sua realização efetiva configura a própria criação, um processo/duração<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> O processo aqui é entendido como uma duração de característica qualitativa e não quantitativa, conforme Deleuze (1966) configura, a duração é “[...] uma experiência psicológica, [...] trata-se de uma 'passagem', de uma 'mudança', de um devir, mas de um devir que dura, de uma mudança que é a própria substância. [...] assim definida, a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e duração.” (Deleuze, 1966:31)

em movimento permanente. Neste sentido, parece contraditório que façamos aqui uma análise *a posteriori*, o que significa em última instância efetuar uma transposição temporal do presente (performance) para o passado (material gravado). Cabe esclarecer que não há a intenção de qualificar ou utilizar qualquer forma de marcador valorativo ao resultado sonoro, haja vista que na sua própria concepção, a improvisação se trata de um “sistema-objeto” fluido, líquido, não-estático.

Nossa escolha de abordagem repousa antes sobre matizes de viés reflexivo: como se estabeleceram os diálogos e proposições entre @s participantes, se houve hierarquização ou não; de que forma a trama sonora<sup>7</sup> se desenvolveu e quais foram as escolhas de timbre; se houve (ou não) influências externas, tais como a desterritorialização de motivos e gestos musicais idiomáticos, a serem considerados.

Neste estudo, quatro performances de livre improvisação foram registradas em áudio, cada uma delas contendo uma configuração diferente de instrumentação e de participantes. Tendo em vista a sistematização e melhor organização do material a ser estudado, ficou convencionado que o tempo quantitativo de cada performance ficaria em torno de 15 minutos – a aplicação deste critério não foi rígida, com vistas a não interromper um possível fluxo criativo em desenvolvimento. Imediatamente após cada prática, os/as participantes foram questionad@s separadamente sobre suas impressões, e se estas contrapunham ou corroboravam suas expectativas *a priori*.

Os dados aqui apresentados compreendem, portanto, um exame destas gravações, sem edições, das performances completas, onde cada instrumento foi captado em canais separados por meio de microfones ou D.I. Box; um microfone condensador foi posicionado no centro da sala adicionalmente a fim de registrar e incorporar eventuais ruídos do ambiente. Foram levados em conta nesta análise:

- *níveis de intencionalidade discursiva*: o quão implícita ou explicitamente se desenvolve o discurso musical entre @s performers;
- *graus de permanência das texturas sonoras*: entendemos por *textura* a sobreposição de materiais sonoros em um determinado fluxo temporal, produzindo “[...] uma sensação a partir de uma configuração e de um dinamismo entre os elementos presentes [...]” (Costa, 2002:09). O *grau de permanência* enquanto instrumento de análise nos remete não apenas a considerações sobre o

<sup>7</sup> O conceito de trama sonora utilizado neste estudo aproxima-se daquele proposto por Pierre Schaeffer quando do contexto de definição do objeto sonoro.

material sonoro nas dimensões “individual → coletiva”/“coletiva → individual”, mas também a uma reflexão acerca do “tempo como pura qualidade sonora de sensação”. (Costa, 2002:10)


- *grau de acionamento de memórias de longo e curto prazo*: neste estudo, alinhamos nosso pensamento a Costa (2002) e consideramos memórias de *longo prazo* aquelas que estão relacionadas a bagagem/trajetória musical do indivíduo participante, o que pode ficar evidente a partir da ocorrência de alguma informação sonoro-musical que remeta a um discurso idiomático (ex: uma progressão de acordes, um fragmento melódico, uma célula rítmica); memórias de *curto prazo* foram aqui interpretadas como a re-ocorrência de um material sonoro-musical dentro de uma mesma performance.
- *densidade sonora*: a qualidade e quantidade de sons e timbres diferentes ocorrendo simultaneamente em maior ou menor escala. A análise de densidade será feita mediante um software de gráficos espectrais.

@s participantes de cada performance, bem como seus respectivos instrumentos, foram:

- Performance #01: Carlos Ferreira (guitarra preparada); Francisco Eschiletti (guitarra); Ricardo de Carli (baixo elétrico);
- Performance #02: André Brasil (arco-barco<sup>8</sup>); Carlos Ferreira (guitarra preparada); Isadora Martins (guitarra e pedais);
- Performance #03: André Brasil (arco-barco); Francisco Eschiletti (guitarra); Isabel Nogueira (voz, sintetizadores e pedal de loop); Isadora Martins (guitarra e pedais);
- Performance #04: André Brasil (arco-barco); Bê Smidt (teclado/controlador MIDI e computador); Carlos Ferreira (guitarra preparada); Luciano Zanatta (tambor de fita<sup>9</sup>);

<sup>8</sup> Instrumento inventado e construído por André Brasil. Consiste em um arco de alumínio, com estrutura de apoio interna de madeira. Possui três cordas com afinação instável devido à rigidez do arco. Apresenta também um ressonador feito de uma chapa de aço galvanizada, de sucata reaproveitada. A captação se dá por dois sistemas de piezzo elétrico, um colocado no ressonador e outro na lateral do arco de alumínio. Sua execução se dá com arco de violino, este podendo ser utilizado tanto nas cordas quanto na própria chapa de aço.

<sup>9</sup> Instrumento inventado e construído por André Brasil. Consiste em uma fita de aço galvanizado tensionada junto a um tubo de alumínio, que serve como corpo do instrumento. Sua captação se dá por dois sistemas piezzo, um elétrico e outro eletromagnético.

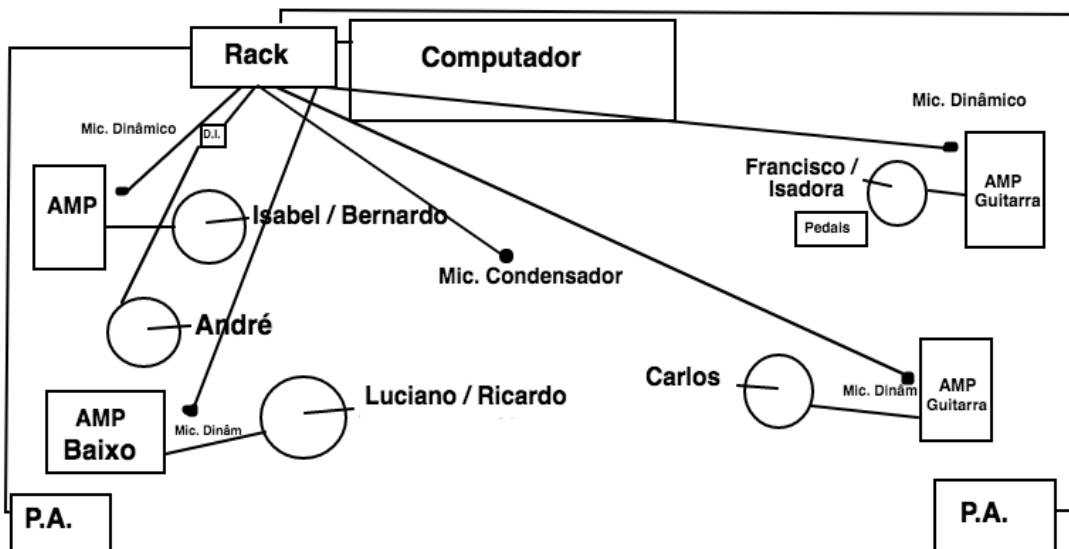


Os critérios de escolha d@s participantes para cada performance não consideraram qualquer “proficiência instrumental” – algo que consideramos algo bastante subjetivo -, ou domínio de uma linguagem idiomática musical específica; ao invés disto, foi guiada pelas possibilidades interacionais destas formações, que possibilitaram o diálogo de integrantes improvisador@s com outros que jamais haviam participado de uma livre improvisação, provocando o cruzamento entre linhas narrativas bastante diferentes. A horizontalidade nas interrelações do grupo Medula, conforme já fora mencionado, vai ao encontro disso. Além disto, a escolha d@s músic@s para participar deste estudo foi orientada pela sua atitude com relação à improvisação livre, seu interesse e curiosidade, bem como sua disponibilidade e compromisso perante o que estava sendo proposto.

A primeira preocupação que tivemos foi a de criar um ambiente de registro e análise de dados que não interferisse na performance costumeira d@s participantes. O local escolhido foi o apartamento/*home studio* de um dos integrantes do grupo. A opção se deu sobretudo por dois motivos: este é, habitualmente, onde se dão os encontros/reuniões/ensaios semanais do Medula, o que não acarretou, portanto, em qualquer mudança no *modus operandi* do grupo; por se tratar de um *home studio*, tivemos a comodidade de dispor de todo o aparato técnico necessário para realizar a gravação de maneira satisfatória e autossuficiente.

Conforme mencionado anteriormente, cada instrumento fora captado separadamente por meio de microfones dinâmicos posicionados em frente aos seus respectivos amplificadores; no caso do “Arco-Barco”, por se tratar de um instrumento com pouco sinal, optamos por utilizar um D.I. Box; um microfone condensador fora posicionado no centro da sala adicionalmente a fim de registrar e incorporar os ruídos do ambiente (ver figura 01). O software de gravação utilizado no computador foi o Steinberg Cubase, e os dados gráficos/espectrais foram obtidos através do software Sonic Visualizer (<http://www.sonicvisualiser.org/>).

*Fig. 03: Disposição espacial d@s performers na sala, bem como o esquema de*



captação utilizado.

A primeira performance contou com Carlos Ferreira na guitarra preparada; Francisco Eschiletti na guitarra; e Ricardo de Carli no baixo elétrico. Carlos e Ricardo são músicos familiarizados com o ambiente da improvisação livre, já tendo tocado juntos outras vezes e em outros contextos estéticos, enquanto Francisco participava pela primeira vez.

O tempo quantitativo de duração foi de 16 minutos e 05 segundos. A representação gráfica completa pode ser vista na figura 02 a seguir, onde<sup>10</sup>:

- As duas linhas azuis representam as formas de onda (*waveform*) do áudio gravado em estéreo - dois canais, esquerdo (linha de cima) e direito (linha de baixo), colocadas sob um eixo temporal linear;
- O espectrograma corresponde ao gráfico disposto no fundo da figura, contendo variações de cor – predominantemente o laranja, amarelo e verde – que representam linearmente, nos planos “Tempo (eixo horizontal) x Amplitude (em dB, no eixo vertical)”, a intensidade da densidade sonora. Ele ilustra a quantidade de energia que fora desprendida: quanto maior a amplitude, maior a incidência de colorações alaranjadas no gráfico;
- As linhas verticais vermelhas, bem como as letras (A, B, C, D...), representam uma divisão arbitrária de análise da performance em *sessões*. Essas *sessões* se configuram não apenas sob um ponto de vista gráfico, mas também representam

<sup>10</sup> Esta legenda servirá de referência a todas representações gráficas apresentadas neste estudo.

uma perspectiva comunicacional dentre @s participantes. O início/fim de cada uma representa um ponto de resolução coletiva de ideias musicais que foram desenvolvidas ao longo de cada *sessão*.

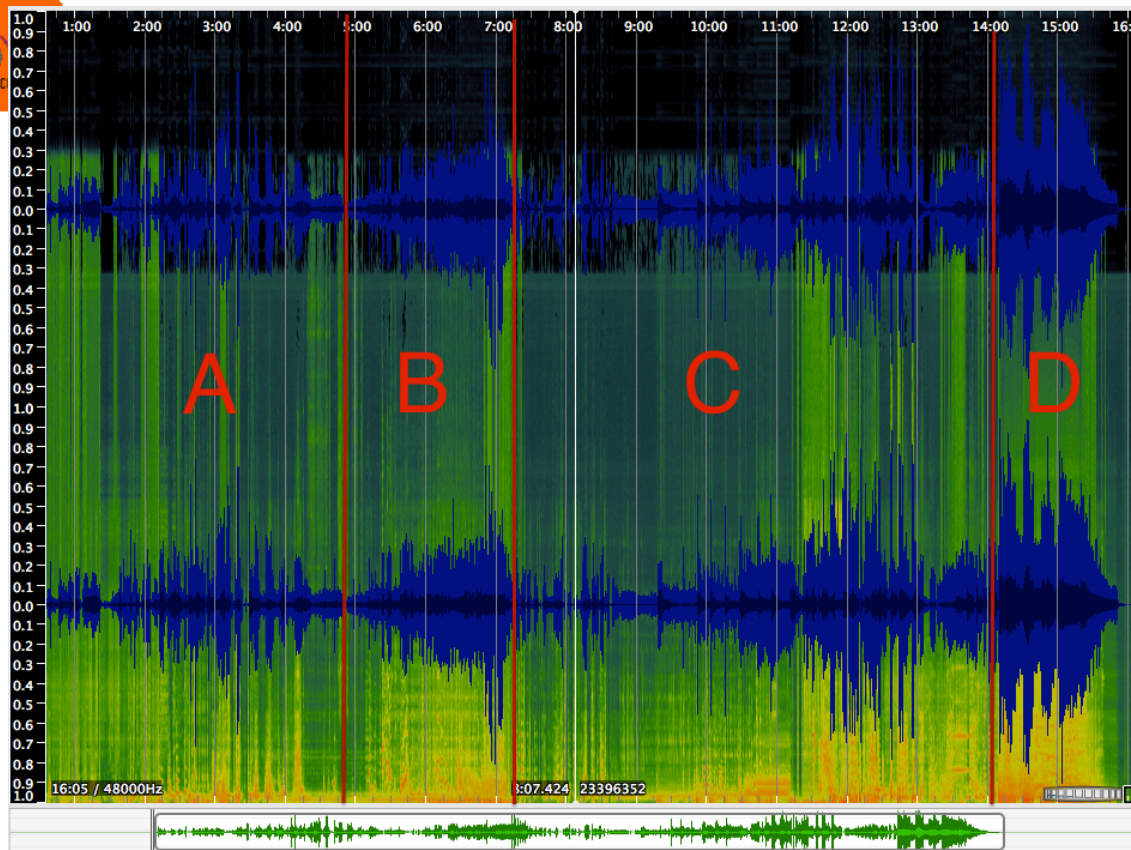


Fig. 04: Representação gráfica da performance n° 01.

- Sessão A (0'00" – 4'53"): trecho de baixa densidade, com pouca sobreposição de timbres. Há ocorrência frequente de espaços (“silêncios”) e valorização da ressonância dos instrumentos, sendo estes os dois *princípios geradores*<sup>11</sup> (Costa, 2002:11) deste segmento.
- Sessão B (4'54" – 7'16"): a partir de 4'54", um pulso rítmico proposto pelo contrabaixo oferece o material sonoro que serviu de elemento unificador<sup>12</sup>. Sob uma perspectiva comunicacional, o trio passa a operar em um sistema “contrapontual” e idiomático, a partir da construção de padrões rítmicos que se

<sup>11</sup> No artigo “O Ambiente da Improvisação Musical e o Tempo” (2002), Costa utiliza o termo “princípio gerador” para designar o material sonoro (sistemas, idiomas, fragmentos) atrelado predominantemente a uma memória de curto prazo, esta se sobrepondo a memória de longo prazo. Trata-se de um elemento em constante transformação, ocorrido em um tempo quase imediato, sem preparação prévia.

<sup>12</sup> Utilizaremos o termo “elemento unificador” para designar o material sonoro responsável por atribuir uma sensação de coesão ao discurso musical. Estará vinculado as memórias de longo prazo.

desenvolvem por mecanismos de repetição, adição e subtração de notas/sons. Decorre aqui um processo sistemático, baseado na organização do material sonoro de maneira regular. Como resultado, este segmento apresenta também um aumento significativo de densidade e dinâmica que acompanha o desenvolvimento do discurso.

- Sessão C (7'17" – 14'06"): este segmento marca uma revisitação das ideias desenvolvidas nas Sessões A e B, o que pode ser interpretado ainda como uma recontextualização de memórias de curto prazo. Poderia ainda ser dividido em duas sub-sessões: a primeira, compreendendo o trecho entre 7'17" até 8'29", remete ao conteúdo da sessão A, com pouca densidade e sobreposição mínima de timbres instrumentais; a segunda, de 8'30" até 14'06", reafirma o caráter rítmico da Sessão B, e se utiliza dos mesmos mecanismos de repetição, adição e subtração de notas/sons.
- Sessão D (14'07" – 16'05"): o segmento final "D" apresenta o momento de maior densidade e intensidade sonora da performance #01, ao mesmo tempo que possui uma menor duração de tempo quantitativo em comparação aos trechos anteriores. Esta também é a passagem onde fica mais clara a linguagem idiomática dos performers, um processo de intensificação da memória de longo prazo que confere à "D" um alto grau de intencionalidade operativa e narrativa. Estas características remetem a uma ideia de "clímax final", de um percurso percorrido com o intuito de se chegar a ele. Ao mesmo tempo em que se afirma uma relação efêmera entre prazer, amplitude sonora e esforço físico (dimensão coletiva), a sobreposição/desterritorialização de fragmentos idiomáticos pertencentes ao discurso individual dos participantes fornece indícios de um "retorno ao lar", sendo este um ato de deleite. (dimensão individual)

A performance #02 contou com André Brasil (arco-barco); Carlos Ferreira (guitarra preparada); e Isadora Martins (guitarra e pedais). Esta foi a primeira performance a contar com o "Arco-Barco", instrumento inventado e construído por André Brasil. O tempo quantitativo de duração foi de 15 minutos e 28 segundos, e sua representação gráfica pode ser vista na figura 03 abaixo:

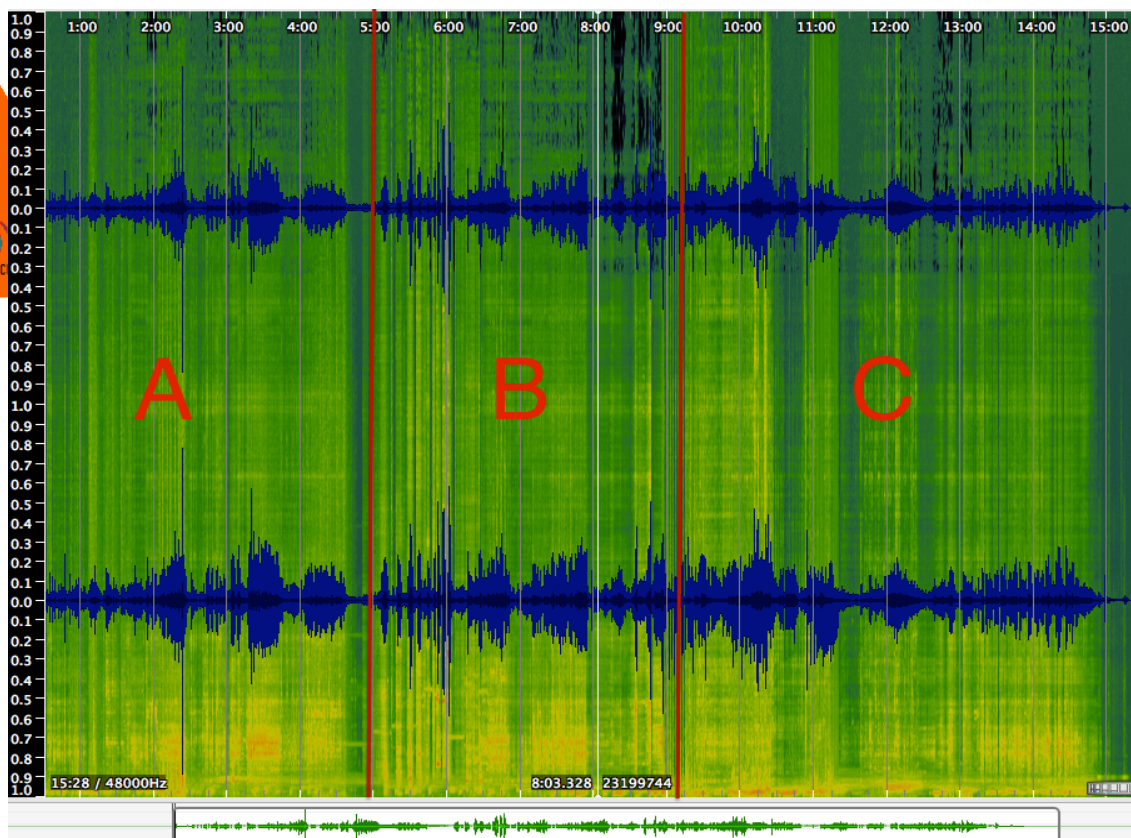


Fig. 05: Representação gráfica da performance n° 02.

- Sessão A (0'00" – 5'01"): a presença do “Arco-Barco”, um instrumento singular tanto sonora quanto materialmente, parece colocá-lo numa posição hierárquica neste primeiro segmento. O desenvolvimento de toda narrativa comunicacional em “A” tem como princípio gerador suas proposições “úmbricas”, fazendo com que os outros dois instrumentos (duas guitarras, uma preparada e a outra tendo seu sinal processado mediante pedais de efeitos) assumam um papel “complementar” na composição da textura sonora. Trata-se de um trecho com variações de dinâmica, com o ápice de amplitude e intensidade ocorrendo por volta dos 3'20".
- Sessão B (5'02" – 9'23"): este segmento inicia apresentando vários transientes<sup>13</sup> de energia acentuados, gerados por ataques sonoros do Arco-Barco. A partir de 6'13" as texturas passam a se desenvolver em maior densidade, com o duo de guitarras explorando ressonâncias acústicas por meio de processamentos de reverberação digitais e analógicos, o que atribui ao trecho uma sensação de permanência “estática”, “suspensa”, uma distensão do tempo presente. Sob um ponto de vista

<sup>13</sup> Transientes são picos de energia de curta duração, sendo geralmente o resultado de ataques dos sons.



comunicacional, a narrativa parece assumir um estado de imprevisibilidade, não pelo encadeamento de muitas informações singulares, mas justamente pela ausência destas.

- Sessão C (9'24" – 15'28"): em “C”, o fluxo narrativo do trio se torna mais horizontal e intencionalmente mais explícito. Ao longo do segmento emergem sugestões rítmicas que, muito embora não se afirmem em momento algum, verificam a este trecho uma certa sensação de convergência temporal: como se estivesse “pendurada em um varal”, a “malha sonora” se agita e repousa conforme as correntes de vento. Uma resolução de ideias que parece ratificar “o tempo nas coisas”.

A performance #03 contou com a seguinte configuração de participantes: André Brasil (arco-barco); Francisco Eschiletti (guitarra); Isabel Nogueira (voz, sintetizadores e pedal de loop); Isadora Martins (guitarra e pedais). Esta performance é a primeira a contar com materiais pré-gravados a partir do pedal de loop, e processados em tempo real.

O tempo quantitativo de duração foi de 15 minutos e 10 segundos, e o gráfico de representação pode ser visto abaixo (figura 04):

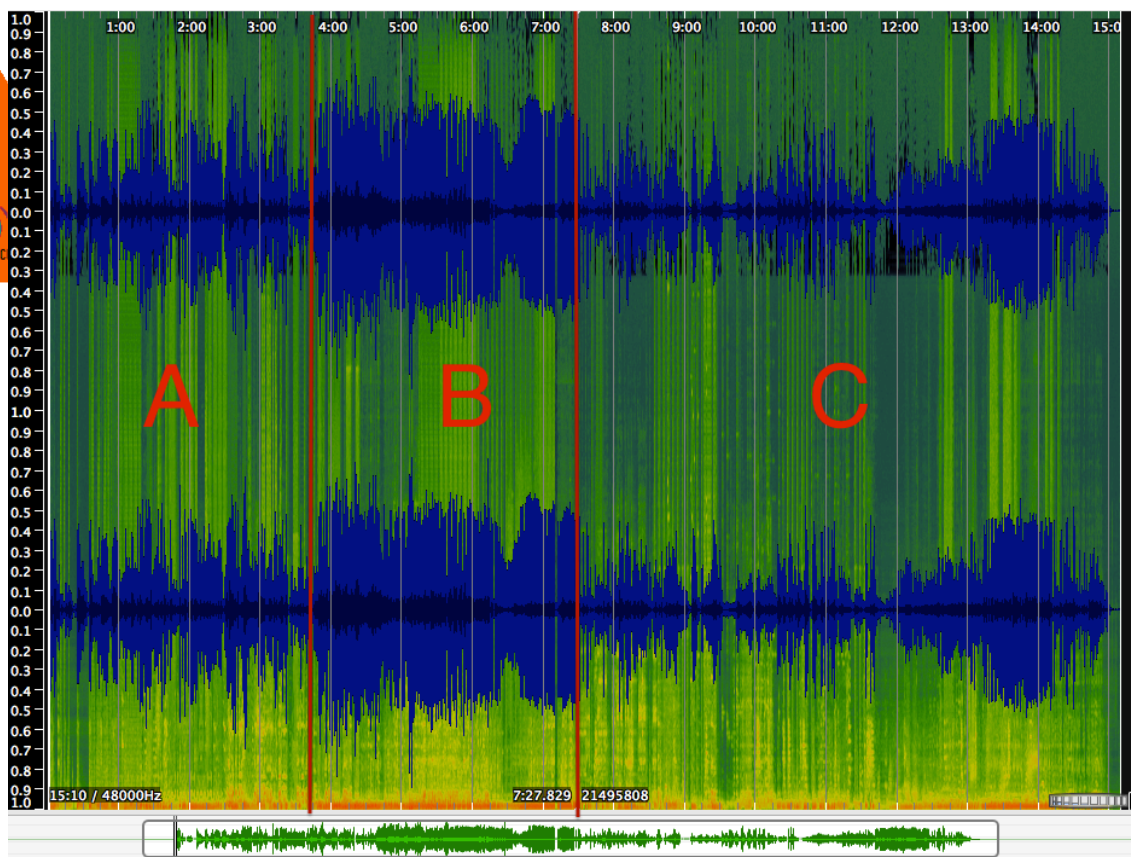


Fig. 06: Representação gráfica da performance n° 03.

- Sessão A (0'00" – 3'44"): ataques de guitarra ocorrendo em organizações temporais mais ou menos regulares fornecem o material primário deste segmento. O jogo criativo presente em “A” evolui à forma de um rizoma, tendo um “caule” (elemento unificador) representado pelo material sonoro da guitarra, e suas subsequentes ramificações ilustradas nos timbres dos outros instrumentos, delineando o fluxo do tempo. A intencionalidade discursiva é explícita: em termos comunicacionais, cria-se um lugar hierárquico estável, um “eixo ornamentado”.
- Sessão B (3'45" – 7'28"): em “B” temos um aumento considerável de densidade, um contraste evidente com o fluxo desenvolvido até então, proporcionando a este segmento um alto grau de imprevisibilidade. Coletivamente a narrativa se instabiliza, diluem-se as relações hierárquicas preponderantes em “A”, e a própria composição das texturas passa a atuar como princípio gerador.
- Sessão C (7'29" – 15'10"): trecho onde se configura o maior grau de informações no fluxo sonoro. Uma sobreposição e coexistência de diferentes velocidades, manipulação de timbres, e percepções individuais/singulares do tempo enquanto *duração* – uma “intensificação do presente” (Friedman, 2016).

A performance #04 contou com: André Brasil (arco-barco); Bê Smidt (teclado/controlador MIDI e computador); Carlos Ferreira (guitarra preparada); Luciano Zanatta (tambor de fita). Em se tratando de instrumentação – e sua consequente variabilidade “tímbrica” - esta é a única performance dentre as registradas para este estudo que não conta com instrumentos repetidos. Além disso, marca a estreia do Tambor de Fita, outro instrumento criado e construído por André Brasil.

O tempo quantitativo de duração é de 10 minutos e 08 segundos, e sua representação gráfica está na figura 05 a seguir:

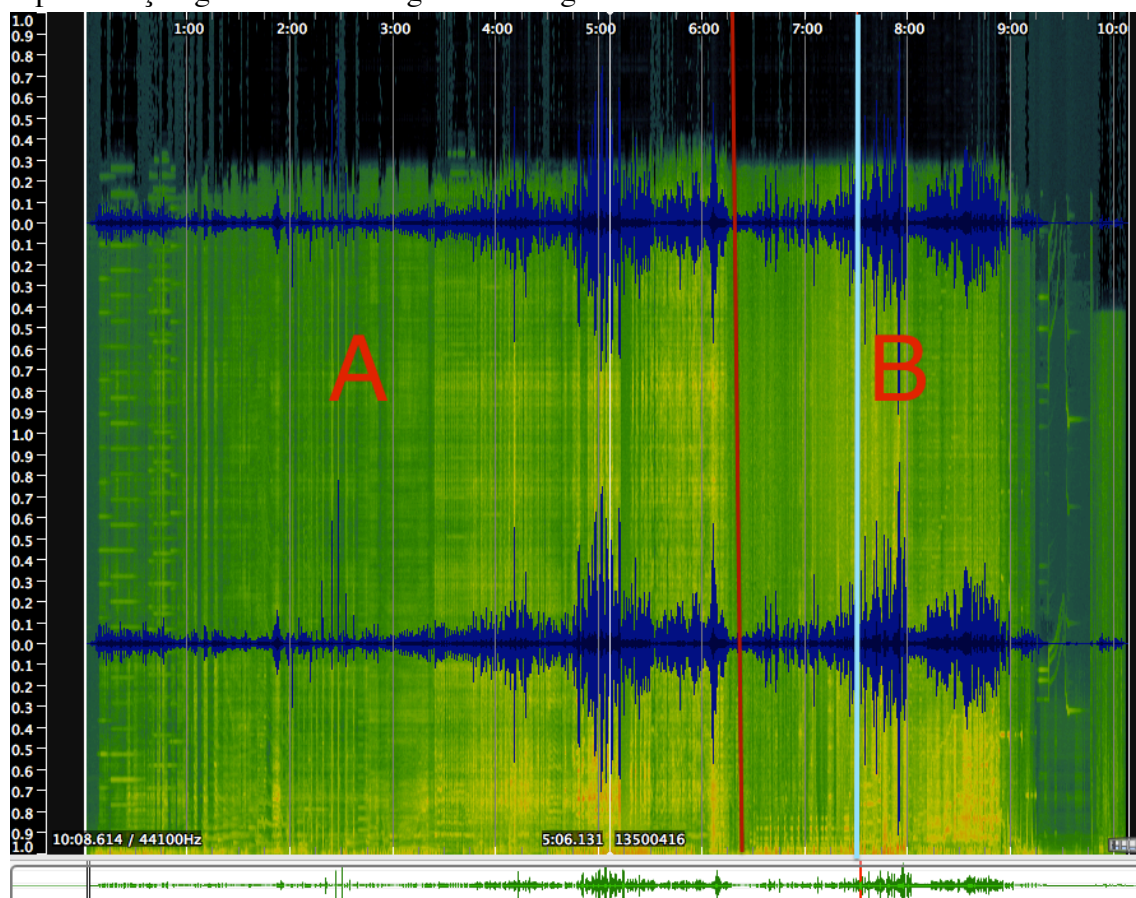


Fig. 07: Representação gráfica da performance n° 04.

- Sessão A (0'00" – 6'17"): segmento constituído por proposições sonoras fragmentadas, um mosaico posto horizontalmente [pel@s](#) performers. O fluxo narrativo se sustenta na coletividade e na interação das ações musicais, um jogo de ação-reação que se retroalimenta. A textura sonora é instável, ausente de estruturas pré-estabelecidas; e esta indeterminação constitui o próprio princípio gerador.
- Sessão B (6'18" – 10'08"): neste trecho as proposições parecem se transplantar

para um novo contexto. Se em “A” tínhamos um mosaico, em “B” os fragmentos aparentam maior liquidez, se misturam e geram um discurso ainda mais abstrato, que se afirma e se anula.

### Considerações finais

A proposta deste trabalho foi refletir sobre os usos da improvisação como ferramenta de um protocolo de pesquisa artística desenvolvido e praticado pelo Coletivo Medula de Experimentos Sonoros, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao mesmo tempo em que propomos um marco de reflexão teórica a partir das epistemologias feministas, descolonialidade, escuta profunda e práticas criativas localizadas, desenvolvemos uma narrativa sobre os diversos usos da improvisação dentro dos trabalhos do grupo.

Finalmente, pretendemos refletir e realizar tanto um relato de experiência quanto uma investigação de quatro sessões de livre improvisação do Grupo Medula, todas em torno de 15 minutos, discutindo a mobilidade das marcas discursivas presentes e/ou ausentes em seus integrantes, e analisando de que forma @s performers interagem uns com os outros, com live electronics e com materiais pré-gravados/processados. Para isso, foram examinados registros em áudio e análise das sessões de improvisação escolhidas para estudo. Levamos em conta aspectos como níveis de intencionalidade, graus de permanência das texturas sonoras, grau de acionamento de memórias, e re-ocorrência de gestos. Analisando as sessões de improvisação do coletivo Medula, observamos, segundo analisado, a ocorrência de princípios geradores (Costa, 2002, p. 11), como uso de espaços/silêncios e valorização da ressonância dos instrumentos.

Observamos ainda a ocorrência de sonoridades que funcionaram como elemento unificador: um pulso rítmico proposto pelo contrabaixo que proporciona uma sensação de coesão, vinculado às memórias de longo prazo. Observamos um outro momento onde o trio passa a operar em um sistema contrapontual e idiomático, a partir da construção de padrões rítmicos que se desenvolvem por mecanismos de repetição, adição e subtração de notas/sons.

Em algumas das sessões, os “temas” propostos em momentos anteriores do improviso retornam, conforme detalhado durante o trabalho: com pouca densidade e sobreposição mínima de timbres instrumentais em alguns momentos, ou com reiteração rítmica, em outros.

Ocorreram, durante os improvisos, variações na densidade e permanência das

texturas. Em alguns deles, aconteceu uma sensação de permanência “estática”, “suspensa”, uma distensão do tempo presente, onde a narrativa pareceu assumir um estado de imprevisibilidade. Nestes trechos, sugestões rítmicas que não se reafirmam parecem corroborar para este estado estático. Em outros momentos, a mesma sensação foi proporcionada, mas pela instabilidade das texturas geradas.

Neste experimento, observamos a importância da escuta ao mesmo tempo em que se improvisa, a necessidade da abertura ao diálogo e às proposições do grupo, e a ocorrência dos diversos tipos de memórias mencionados por Costa. Finalmente, entendemos a importância dos processos criativos abertos, e da relação entre pesquisa artística e improvisação como elementos colocados em jogo, onde atuam memórias, subjetividades, livre associação de ideias e saberes localizados.

Os corpos que improvisam têm suas marcas individuais e coletivas, interagem a partir de um lugar que é de fala e também é de escuta. A imprevisibilidade abre espaço para um diálogo onde a materialidade do som se coloca como ponto de partida e de chegada, baseada pela escuta. A criação performativa se funda na improvisação, e ao mesmo tempo torna-se fundamento possível para outras narrativas.

Impermanentes, e em movimento.

### **Referências**

- ANZALDUA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas: Florianópolis, ano 8, 2000.
- BAILEY, Derek (1993), *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York.
- BERKOWITZ, Aaron. *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press, 2010.
- COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla, DOUGLAS, Anne. *The artistic turn – a manifesto*. Ghent: Orpheus Institute, 2009.
- COSTA, Rogério Luís Moraes (2002), O ambiente da improvisação musical e o tempo, *Per Musi*. Belo Horizonte, v.5/6, 2002 p.5-13
- DELEUZE, Gilles (1999), *Bergsonismo*, Editora 34, São Paulo (tradução de Luiz B. L. Orlandi) (segunda edição, 2012)
- FRIDMAN, Ana (2016), *Conversas musicais além-mar*, Editora Prismas, Curitiba

hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HURON, David. Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation. MIT Press, 2008.

LÓPEZ CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias e modelos. México e Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México e ESMUC, 2014.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Revista Estudos Feministas: Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

NOGUEIRA, Isabel, ZANATTA, Luciano e MACHADO, João Carlos. Lusque-Fusque: Composición y Performance entre Canción y Musica Experimental. Ideas Sónicas año 9 nº 17. Centro Mexicano para la Musica y las Artes Sonoras. Morelia: CMMAS, 2016.

OLIVEROS, Pauline. Deep listening: a composer's sound practice. New. York: iUniverse, Inc., 2005.

Recebido em: 28/09/2019

Aceito em: 28/12/2019