

MÚSICA IMPROVISADA APÓS 1950: PERSPECTIVAS AFROLÓGICAS E EUROLÓGICAS¹

Autor

George E. Lewis²

¹ Tradução de: LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, 1996, p. 91-122. Periódico publicado pelo Center for Black Music Research – Columbia College Chicago e pela University of Illinois Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779379>.

² GEORGE E. LEWIS, Professor de Música no programa de Estudos Críticos/Práticas Experimentais da Universidade da Califórnia em San

Desde o início dos anos cinquenta, as controvérsias acerca da natureza e da função da improvisação na expressão musical ocuparam consideravelmente a atenção de improvisadores, compositores, performers e teóricos, ativos no mundo artístico sociomusical que foi construído sob os termos de uma suposta conexão da alta cultura entre setores selecionados dos panoramas musicais europeus e norte-americanos. Antes de 1950, o trabalho de muitos compositores que operavam neste mundo artístico tendia a ser completamente registrado em notação musical, usando um sistema bem conhecido, derivado da tradição europeia. Depois de 1950, alguns compositores começaram a experimentar com formas abertas e sistemas de notação de expressão mais pessoal. Além disso, esses compositores começaram a designar aspectos salientes de uma composição como fornecidos pelo intérprete ao invés de

Diego, é um improvisador-trombonista, compositor, performer e autor de instalações artísticas digitais. Lewis é membro há 25 anos da Association for the Advancement of Creative Musicians. Ele apresentou suas composições interdisciplinares em muitos países ao redor do mundo e em mais de noventa gravações.

especificados pelo compositor, renovando assim o interesse na geração de estruturas musicais em tempo real como um aspecto formal de uma obra composta.

Após um intervalo de quase cento e cinquenta anos, durante os quais a geração de estruturas musicais em tempo real foi quase eliminada da atividade musical dessa tradição ocidental ou “pan-europeia”, os supostos herdeiros dessa tradição no período após a Segunda Guerra Mundial promulgaram uma investigação renovada das formas de musicalidade em tempo real, incluindo um confronto direto com o papel da improvisação. Essa contínua reavaliação da improvisação pode ser devida, em grande medida, a eventos musicais e sociais que ocorreram em um setor bastante diferente da paisagem musical em geral. Em particular, a “unção”, desde o início dos anos 1950, de várias formas de “jazz”, a constelação musical afro-americana mais comumente associada à exploração da improvisação (tanto na Europa quanto nos EUA) como uma forma de “arte”, tem sido, com toda a probabilidade, um

fator estimulante nesta reavaliação das possibilidades da improvisação.

Ativo desde a década de 1940, um grupo de jovens negros norte-americanos improvisadores radicais, em sua maioria sem acesso a recursos econômicos e políticos freqüentemente garantidos nos círculos musicais da “alta cultura”, ainda assim representavam fortes desafios às noções ocidentais de estrutura, forma, comunicação e expressão. Esses improvisadores, embora conhecedores da tradição musical ocidental, localizaram e centralizaram seus modos de expressão musical em uma corrente que emanava em grande parte da história cultural e social africana e afro-americana. A influência internacional e a disseminação de sua música, apelidada de “bebop”, bem como as fortes influências provenientes de formas posteriores do “jazz”, resultaram no surgimento de novos horizontes para atividades musicais improvisadas em âmbitos transnacionais e transculturais.

Em particular, pode ser feita uma forte argumentação circunstancial pela proposição de que o surgimento

dessas novas formas de improvisação vigorosas e altamente influentes forneceu um ímpeto para trabalhadores musicais se moverem em outras tradições, particularmente compositores europeus e norte-americanos ativos na construção de uma tradição transnacional de base europeia, para enfrentar algumas das implicações da improvisação musical. Esse confronto, no entanto, ocorreu em meio a uma narrativa contínua de rejeição, por parte de muitos desses compositores, dos princípios das formas de improvisação afro-americanas.

Além disso, os textos que documentam os produtos musicais da versão americana do movimento de incorporação da produção musical em tempo real na composição muitas vezes apresentam essa atividade como parte da “música norte-americana desde 1945”, um constructo quase invariavelmente teorizado como se emanasse quase exclusivamente de um fluxo amplamente venerado da história cultural, social e intelectual europeia – a “tradição ocidental”. Em tais textos, uma tentativa de apaga-

mento ou negação do impacto das formas afro-americanas nos trabalhos em tempo real de compositores europeus e euro-americanos é comumente reiterada.

Essa negação em si, no entanto, desenhava os contornos de um espaço onde a improvisação como uma construção teórica poderia ser claramente vista como um local não apenas para a contenção teórico-musical, mas para a competição social e cultural entre músicos que representam os modos de discursividade musical improvisada e composta. As posições teóricas e práticas tomadas em relação à improvisação nesta tradição euro-americana pós 1950 exibem amplas áreas de confluência e contraste com aquelas emergentes de mundos artísticos musicais fortemente influenciados pelas músicas improvisadas afro-americanas.

Este ensaio tenta desconstruir histórica e filosoficamente aspectos dos sistemas de crenças musicais que fundamentam a produção musical afro-americana e europeia (inclusive euro-americana) em tempo real, ana-

lisando a articulação e a resolução tanto de questões musicais quanto das que foram um dia chamadas de “extramusicais”. Esta análise adota como ferramentas críticas dois adjetivos conotativos complementares, “Afrológico” e “Eurológico”. Esses termos referem-se metaforicamente a sistemas de crenças musicais e comportamento que, em minha opinião, exemplificam tipos particulares de “lógica” musical. Ao mesmo tempo, esses termos pretendem historicizar a particularidade de perspectiva característica de dois sistemas que evoluíram em ambientes culturais tão divergentes.

O enunciado musical improvisado, como qualquer música, pode ser interpretado com referência a contextos históricos e culturais. A história de sanções, segregação e escravidão, imposta aos afro-americanos pela cultura americana branca dominante, sem dúvida influenciou a evolução de um sistema de crenças sociomusicais que difere em aspectos críticos daquele que emergiu da própria cultura dominante. Os comentários sobre a improvisação, desde 1950, frequentemente se concen-

tram em várias questões-chave, cuja articulação difere marcadamente de acordo com a formação cultural dos comentadores – mesmo quando dois informantes, cada um baseado em um sistema de crenças diferente, estão ostensivamente discutindo a mesma música.

Assim, minha construção dos sistemas “Afrológico” e “Eurológico” de musicalidade improvisatória refere-se à localização social e cultural e é teorizada aqui como historicamente emergente ao invés de etnicamente essencial, levando em conta, assim, a realidade da comunicação transcultural e transracial entre os improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer “raça” sem perder seu caráter historicamente Afrológico, assim como uma execução de música vocal Carnática³ por Terry Riley⁴ não transforma a raga em uma forma musical Eurológica. Minhas construções

³ Tradição musical da região sul da Índia.

⁴ Compositor estadunidense nascido em 1935.

não pretendem nenhuma tentativa de delinear etnicidade ou raça, embora sejam projetadas para garantir que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sociomusical historicamente emergente deva ser enfrentada direta e honestamente.

No desenvolvimento de uma hermenêutica da música improvisatória, o estudo de duas das principais tradições em tempo real norte-americanas do pós-guerra é fundamental. Essas tradições são exemplificadas pelas duas figuras imponentes das músicas experimentais americanas dos anos 1950 – Charlie “Bird” Parker⁵ e John Cage⁶. O trabalho desses dois músicos de importância crucial teve implicações relevantes não apenas dentro de suas respectivas tradições, mas também inter-tradicionalmente. As composições de ambos são amplamente influentes, mas eu acederia que é o seu trabalho em tempo real que teve o maior impacto na cultura musical mundial. As músicas feitas por esses dois ar-

⁵ Compositor e saxofonista estadunidense (1920-1955).

⁶ Compositor estadunidense (1912-1992).

tistas, e por seus sucessores, podem ser vistas como exemplos de duas concepções muito diferentes do fazer musical em tempo real. Essas diferenças abrangem não apenas a música, mas áreas antes consideradas “extra-musicais”, incluindo raça, etnia, classe social e filosofia social e política.

BIRD

No domínio musical, a improvisação não é um estilo de música nem um corpo de técnicas musicais. Estrutura, significado e contexto na improvisação musical surgem da análise, geração, manipulação e transformação específicas de um campo de símbolos sonoros. O jazz, uma forma musical amplamente improvisada, há muito se preocupa explícita e fundamentalmente com essas e outras questões estruturais. Para os improvisadores afro-americanos, no entanto, o simbolismo sônico é frequentemente construído com uma visão tanto da instrumentalidade social quanto da forma. Novos estilos de improvisação e composição

são frequentemente identificados com ideais de avanço racial e, mais importante, como respostas em resistência à identificação da oposição à expressão social e ao avanço econômico da comunidade negra pela cultura americana branca dominante.

Efervescente, incisivo e transgressivo, o movimento chamado de “bebop” trouxe este tema de resistência à atenção internacional. Influenciando a musicalidade em todo o mundo, o movimento apresentou desafios implícitos e explícitos às noções ocidentais de estrutura, forma e expressão. Nos Estados Unidos, o desafio do bop, exemplificado pelo trabalho de Charlie “Bird” Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell e Kenny “Klook” Clarke, obrigou a cultura dominante euro-americana a lidar com a estética Afrológica (ainda que esta não fosse de fato aceita ou respeitada).

Os improvisadores de *bop*, assim como as gerações anteriores de improvisadores de jazz, usavam temas [*heads*] ou materiais melódicos

pré-compostos como pontos de partida para uma peça. As *bop heads*, no entanto, como Gridley (1994, p.165) aponta, “pareciam pouco ou nada com o que o ouvinte comum já tivesse ouvido antes.” Em outra abstração, os improvisadores do *bebop* não se sentiam obrigados a usar o material melódico da *head* como material para transformações improvisatórias. Em vez disso, a sequência harmônica subjacente, geralmente submetida a extensas reformulações pelos improvisadores, tornou-se a base para a improvisação. Frequentemente, esse material harmônico foi apropriado das melodias populares da época, ligando essa música a estilos de jazz anteriores. Os músicos frequentemente resignificavam as canções, substituindo a linha melódica por outra e então nomeando a nova peça com uma provocação que ironizava com o *Tin Pan Alley*⁷, bem como com a cultura dominante que o produziu.

○ *bebop* aumentou as apos-

⁷ Local em Nova Iorque onde se concentravam as principais editoras de partituras de canções de sucesso na virada do século XX, e por extensão, expressão que se refere à indústria da música popular em geral.

tas no jogo cultural de “estocadas e bloqueios” para um novo nível de intensidade, fornecendo modelos de criatividade individual e coletiva que foram adotados e estendidos durante períodos posteriores na música improvisada. Os contornos desse modelo são bem descritos por Walton (1972, p.95), que caracteriza o *bebop* como exigindo “escuta concentrada, permitindo uma expansão de si por meio da identificação com a comunicação simbólica do performer”. Além disso, por meio de extensa improvisação, cada execução de uma dada “peça” do bebop pode se tornar única, diferente em muitos aspectos da anterior. Mesmo em muitas correntes da prática de improvisação Afrológica hoje, os aspectos generativos e interacionais de como os papéis do improvisador e do ouvinte são construídos carregam traços distintos das atitudes promulgadas por improvisadores do *bebop*.

O desafio do *bebop* para a cultura dominante não se limitou às preocupações musicais; na verdade, os músicos do bebop desafiaram as noções tradicionais da intra- e ex-

tra-musicalidade. O compositor e improvisador Anthony Braxton (1985, p. 124) comenta que “o *bebop* tinha a ver com a compreensão da realidade da verdadeira posição dos negros nos EUA”. Frank Kofsky (1970, p. 270-271) cita o blues de Langston Hughes significando as origens do *bebop* em “a polícia batendo na cabeça dos negros, (...) aquele velho porrete diz, ‘BOP! BOP!... BE-BOP!... É daí que o Be-Bop vem, espancado das cabeças dos negros até o sopro de seus instrumentos⁸”.

Em *Blues People*, Amiri Baraka (então chamado LeRoi Jones) afirma que o *bebop* “teve mais do que uma implicação accidental de convulsão social associada a ele” (JONES, 1963, p.188). Para os músicos de *bebop*, essa reviravolta teve muito a ver com a afirmação de autodeterminação em relação ao seu papel como artistas musicais. Enquanto o jazz sempre existiu nos interstícios entre as definições ocidentais de música de concerto e entretenimento, entre o comercial e o experimental, desafiar o papel

⁸ “beaten right out of some Negro’s head into them horns”.

atribuído ao músico de jazz como artista criou novas possibilidades para a construção de uma musicalidade improvisatória afro-americana que poderia se definir como explicitamente experimental.

Esta redefinição radical foi vista como um desafio direto, por extensão, para toda a ordem social tal como ela se aplicava aos negros no apartheid norte-americano dos anos 1940: “O jovem músico negro dos anos 40 começou a perceber que, apenas por ser um negro nos EUA, já era um não-conformista” (JONES, 1963, p.188). Na verdade, os músicos eram frequentemente chamados de “loucos” – uma denominação frequentemente atribuída a forças de oposição, seja pela própria ordem dominante ou por membros de um grupo oprimido que, por mais grave que seja sua situação atual, temem as consequências da mudança.

CAGE

Em seu ensaio explorando a improvisação, o teórico Carl Dahlhaus nos fornece cinco características

definidoras de uma obra musical que, a seu ver, devem estar presentes para que a obra seja considerada uma composição. Essas características estão interligadas em uma espécie de sentença logicamente encadeada, que apresentarei em perspectiva explodida.

De acordo com Dahlhaus, uma composição é, em primeiro lugar, uma estrutura individualmente completa em si mesma (*"ein in sich geschlossenes, individuelles Gebilde"*). Em segundo lugar, esta estrutura deve ser inteiramente elaborada (*"ausgearbeitet"*). Terceiro e quarto, deve ser registrada na forma escrita (*"schriftlich fixiert"*) para que seja executada (*"un aufgeführt zu werden"*). Finalmente, o que é trabalhado e notado deve constituir a parte essencial do objeto estético que é constituído na consciência do ouvinte⁹ (DAHLHAUS, 1979, p.10-11)

Em vários pontos Dahlhaus afirma que essas cinco característi-

⁹ *"Das Ausgearbeitete und Notierte den essentiellen Teil des ästhetischen Gegenstandes ausmacht, der sich im Bewußtsein des Hörers konstituiert"*.

cas identificam a própria noção de composição como europeia por natureza. A dialética entre composição e notação, segundo Dahlhaus, é crítica para a própria noção de composição. As composições elaboradas sem serem registradas na notação musical, na visão de Dahlhaus, não são composições nem improvisações (idem, p.21). Dahlhaus, no entanto, não apresenta sua própria visão sobre como tal híbrido pode ser chamado ou como, de acordo com suas definições, a natureza de tal música pode ser explicada do ponto de vista teórico.

Reconhecendo que sua definição exclui muitas músicas não-europeias, Dahlhaus consola o leitor com o pensamento de que algumas coisas simplesmente são o que são: "Um historiador que hesita em descrever uma peça de música não europeia como composição não dá, ao fazê-lo, a compreensão de que a valoriza menos¹⁰" (idem, p.22). Em

¹⁰ *"Ein Historiker, der zögert, ein Stück außereuropäische Musik als Komposition zu bezeichnen, gibt dadurch keineswegs zu erkennen, daß er es gering schätzt"*.

qualquer caso, dada a natureza explicitamente particularista da teoria de Dahlhaus, caracterizá-la como prototipicamente Eurológica não deve apresentar grandes obstáculos analíticos.

O trabalho de John Cage apresenta um desafio explícito a esta noção fixa de composição. Como Bird, a atividade de Cage e seus associados, como Christian Wolff, David Tudor, Morton Feldman e Earle Brown, teve uma influência profunda e ampla não apenas nos domínios musicais, literários e visuais, mas também sociais e culturais. O trabalho musical e teórico desses compositores pode ser creditado com a reconstrução radical da composição Eurológica; a incisividade desta reconstrução envolveu em grande medida a ressurreição dos modos Eurológicos de discurso musical em tempo real, muitas vezes aproximando-se de uma sensibilidade explicitamente improvisatória.

Junto com seus associados, Cage foi responsável pela entrada na história da música do termo "indeterminação". O ensaio de Cage

sobre a indeterminação em *Silence* (CAGE, 1961, p.35-40) apresenta exemplos de elementos “indeterminados” na música europeia dos últimos dois séculos, de *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen à *Arte da Fuga* de J. S. Bach. De acordo com Cage, a não especificação de características de timbre e amplitude por Bach identifica esses elementos não como ausentes, mas simplesmente como materiais não determinados porém necessários, a serem realizados por um performer. A construção indeterminada de elementos não especificados na obra de Bach permite “a possibilidade de uma estrutura única no espectro harmônico e na faixa de decibéis para cada performance”. A função do intérprete, neste caso, é “comparável à de alguém preenchendo as cores onde apenas os contornos são dados” (idem, p.35).

Descrições posteriores de indeterminação, como a defendida por Elliott Schwartz e Daniel Godfrey em seu texto panorâmico sobre a “música desde 1945”, definem um fator musical como indeterminado “se for ditado pelo acaso e operar sem qualquer

ligação com outros fatores” (1993, p.92). A própria definição inicial de indeterminação de Cage, entretanto, não incluía necessariamente o uso do acaso como um fator determinante. Em *Silence*, Cage (1961, p.35) fornece vários métodos, não classificados quanto à sua preferência, pelos quais o intérprete pode perceber os aspectos indeterminados da *Arte da Fuga*: “sentindo seu caminho, seguindo os ditames de seu ego; (...) seguindo seu gosto; (...) empregando alguma operação exterior à sua mente: tabelas de números aleatórios, (...) ou operações de acaso, identificando-se com qualquer eventualidade.”

Outra das contribuições duradouras de Cage tanto para métodos de composição quanto para a improvisação é o uso radical dessas “operações de acaso”. *Music of Changes*, de 1951, foi composta por Cage utilizando o antigo método oracular chinês conhecido como *I Ching* ou *Livro das mutações* para gerar material musical dentro de parâmetros escolhidos pelo compositor. O objetivo do uso do *I Ching*, conforme descrito pelo próprio compositor ao explicar

seu processo composicional para a obra *Music of Changes*, é a criação de “uma composição musical cuja continuidade é livre de gosto e memória individuais (psicologia) e também da literatura e das ‘tradições’ da arte” (CAGE, 1961, p.59). Nesse sentido, Cage sustenta consistentemente que “os sons devem se impor, em vez de serem explorados para expressar sentimentos ou idéias de ordem” (idem, p.69).

Cage, embora talvez não tenha sido o primeiro a promulgar o conceito do experimental na música, forneceu, em seu importante manifesto *Silence*, várias definições de trabalho para o termo “música experimental”. O compositor escreveu que “uma ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto” e é “necessariamente única” (idem, p.39). A noção de Cage de espontaneidade e singularidade foi informada por seus estudos do Zen e, em particular, por sua participação nas palestras de Daisetz Suzuki no início dos anos 1950 sobre esse assunto na cidade de Nova Iorque (REVILL, 1992, p.108-110).

Que esta visão da música teria implicações sociais foi algo totalmente reconhecido pelo próprio Cage. Na verdade, as visões sociais e filosóficas de Cage constituem uma parte importante da literatura sobre ele. Nas entrevistas realizadas por Kostelanetz em 1987, Cage aborda explicitamente seu próprio anarquismo essencial em vários pontos (KOSTELANETZ, 1987, p.266). Conectando sua visão de som ao seu anarquismo, o compositor expressa sua necessidade de “uma música em que não apenas os sons sejam apenas sons, mas em que as pessoas sejam apenas pessoas, não sujeitas, isto é, às leis estabelecidas por qualquer uma delas, mesmo que seja ‘o compositor’ ou ‘o regente’(...). A liberdade de movimento é fundamental tanto para esta arte como para esta sociedade” (idem, p.257).

A noção de Cage de instrumentalidade social, no entanto, não conecta essa noção muito norte-americana de liberdade – talvez uma reminiscência do “mito da fronteira”¹¹ – a

¹¹ Interpretação simbólica que relaciona a identidade norte-americana ao processo de ocupação da região oeste do país.

qualquer tipo de luta que possa ser necessária para obtê-la. O compositor nega a utilidade do protesto, sustentando que “minha noção de como proceder em uma sociedade para trazer mudanças não é protestar contra o que é mau, mas sim deixá-lo morrer sua própria morte (...). Protestos sobre essas coisas, ao contrário do que se diz, lhes darão o tipo de vida que é dada a um fogo quando você o abana; seria melhor ignorá-las, colocar sua atenção em outro lugar, realizar ações de outro tipo de natureza positiva” (KOSTELANETZ, 1987, p. 265-266).

Em termos de localização social, compositores como Cage e Feldman situaram seus trabalhos como parte integrante de um mundo artístico sociomusical que se vinculava explicitamente às tradições intelectuais e musicais da Europa. Os membros desse mundo artístico, embora criticando aspectos da cultura europeia contemporânea, estavam explicitamente preocupados em continuar a desenvolver essa tradição “ocidental” no continente americano. Em *History of Experimental Music in the United States*

(CAGE, 1961, p.67-75) o compositor identifica como relevantes para suas preocupações tanto compositores e artistas europeus como americanos, incluindo o movimento Dadaísta europeu, compositores como Debussy e Varèse e, posteriormente, experimentalistas europeus como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Luciano Berio. Entre os compositores americanos que Cage menciona como parte da “rica história” da música norte-americana estão Leo Ornstein, Dane Rudhyar, Lou Harrison, Harry Partch e Virgil Thomson.

Embora esses e outros compositores mereçam estudos críticos, a única música natural do país que recebe severas denúncias de Cage é a música afro-americana, que ele frequentemente chama de *hot jazz*. Criticando a expressão do interesse de Henry Cowell por esta e outras tradições nativas norte-americanas, Cage se apropria da sabedoria convencional da época sobre a oposição entre a “jazz” e a música “séria”: “Jazz, em si, deriva da música séria. E quando a música séria deriva dele, a situação torna-se bastante tola” (CAGE, 1961,

p.72).

Podemos considerar mais como artifício retórico do que como fato histórico o breve relato de Cage sobre as origens do jazz. Em qualquer caso, apesar de declarações como “o mundo agora é um só” (CAGE, 1961, p.75) ou “quando penso em um bom futuro, certamente há música nele, mas não de um tipo (...). Há todos os tipos” (KOSTELANETZ, 1987, p.257), é claro que Cage traçou limites muito específicos, não apenas quanto a quais músicas são relevantes para sua própria musicalidade, mas quanto a quais músicas se adaptam a seu próprio gosto. A tendência de Cage é confrontar esta contradição através do uso de termos que essencialmente “exnominam¹²” ou disfarçam seus gostos e desgostos como tais: “alguma música (...) que não seria útil para mim, pode ser muito útil para outra pessoa” (KOSTELANETZ, 1987, p. 257).

O compositor, no entanto, leva em consideração o fato de que outros podem traçar limites diferentes: “Posso me dar perfeitamente bem

¹² Sobre esse termo, veja-se o item seguinte.

sem qualquer jazz; no entanto, noto que muitas, muitas pessoas têm uma grande necessidade dele. Quem sou eu para dizer que a necessidade deles é inútil?” (KOSTELANETZ, 1987, p. 257). Essa referência básica à liberdade de escolha, no entanto, dificilmente pode ser extrapolada para argumentar que Cage está se caracterizando como possuidor de uma sensibilidade musical culturalmente diversa. O compositor está reafirmando um truísmo relativamente mundano a respeito da diversidade do gosto pessoal, ao mesmo tempo que deixa claro que, para ele, uma “necessidade de jazz” seria de fato inútil.

EXNOMINAÇÃO

Apesar de Cage repudiar o jazz, no entanto, a cronologia histórica mostra que a ênfase radical de Cage sobre espontaneidade e singularidade – geralmente não encontrada seja na música norte-americana ou europeia antes de Cage – chegou cerca de oito a dez anos depois das inovações do *bebop*. E é certo que o *bebop*, uma música nativa norte-amer-

icana com uma forte base na cidade de Nova Iorque, era bem conhecido pelo o que veio a ser a Escola de Nova Iorque de artistas e músicos da qual Cage e Feldman fizeram parte. No caso dos artistas visuais desse círculo social, como Jackson Pollock e Franz Kline, a conexão com o jazz foi observada em uma série de ensaios (MANDELES, 1981, p.139).

A declaração enérgica do compositor Anthony Braxton a respeito do repúdio das formas Afrológicas pelo mundo artístico que alimentou o trabalho de Cage coloca a questão essencial diretamente: “Tanto aleatoriedade quanto indeterminismo são palavras que foram cunhadas (...) para evitar o termo improvisação, e como tal, a influência da sensibilidade não-branca” (BRAXTON, 1985, p. 366). Por quê improvisação e sensibilidade não-branca seriam percebidas por qualquer um como objetos a serem evitados é algo útil que pode ser teorizado a respeito das relações de poder racializadas.

Comentaristas como o crítico midiático John Fiske, o teórico cul-

tural George Lipsitz e o acadêmico jurídico Cheryl I. Harris têm identificado a “branquitude” como uma construção cultural importante na sociedade americana. Para Harris e Lipsitz, branquitude é um fenômeno historicamente emergente; para Lipsitz, branquitude aparece em grande medida “por causa das realidades criadas pela escravidão e segregação, restrições de imigração e políticas públicas restritivas aos povos originários, por conquista e colonialismo” (LIPSITZ, 1995, p.370).

Tanto Lipsitz e Harris recorrem a termos econômicos na descrição do papel da branquitude. Harris traça a evolução da construção da branquitude como uma forma de propriedade legalmente constituída, enquanto Lipsitz se refere a “investimento possessivo na branquitude.” Citando a teórica jurídica Kimberlé Crenshaw, Harris (1993, p.1759) utiliza a linguagem do investimento ao se referir à “verdadeira aposta no racismo” que as etnias europeias anteriormente balcanizadas¹³ empreenderam, atra-

¹³ Processo de fragmentação política de um território em regiões menores hostis entre si.

vés dos privilégios legais e sociais garantidos por sua classificação como “brancos”.

Para Fiske, a branquitude “não é uma categoria racial essencial que contém um conjunto de significados fixos, mas uma implantação estratégica de poder (...). O espaço da branquitude contém um limitado e variado conjunto de posições normalizantes a partir das quais aquilo que não é branco pode ser transformado em anormal; por esses meios a branquitude se constitui como um conjunto universal de normas para dar sentido ao mundo” (FISKE, 1994, p.42). Fiske identifica “exnominação” como a primeira característica da branquitude como poder: “Exnominação é o meio pelo qual a branquitude evita ser nomeada e, assim, mantém-se fora do campo de interrogação e, portanto, fora da pauta política (...). Uma prática de exnominação é evitar o auto-reconhecimento e autodefinição. Definir, para os brancos, é um processo que é sempre direcionado para fora, sobre múltiplos ‘outros’, mas nunca para dentro sobre o definidor” (idem, p.42).

Penso que, circunstancialmente pelo menos, as combinações de espontaneidade, radicalismo estrutural, e singularidade empreendidas pelo *bebop*, antecedendo por vários anos o reaparecimento da improvisação na música Eurológica, colocaram um desafio para essa música que precisava ser respondido de alguma forma. Muito frequentemente, o espaço da branquitude forneceu uma plataforma conveniente para uma negação racializada da força desse desafio, enquanto fornecia uma arena para a articulação de uma sensibilidade implícita que eu denominei “Eurológica”.

A antropóloga e improvisadora Georgina Born apresenta o caso circunstancial:

Alguns dos principais elementos da prática musical experimental – improvisação, trabalho em grupo ao vivo, o uso empírico de equipamentos eletrônicos comerciais pequenos – foram empregados de forma pioneira no jazz e no rock das décadas de 1950 e 1960. Além disso, a políti-

ca da música experimental é semelhante à do jazz negro avançado dos anos 60. Seu coletivismo musical, por exemplo, foi prefigurado pela cooperativa de músicos negros de Chicago, a Associação para o Avanço de Músicos Criativos (AACM), que se tornou um modelo para organizações musicais progressivas e cooperativas posteriores. O fato de que essas influências muitas vezes permanecem desconhecidas e subterrâneas, mesmo dentro da música experimental, sinaliza sua situação como derivadas de uma 'outra' cultura e a relutância da esfera pós-moderna da música legítima em admitir sua dívida para com o 'outro'. (BORN, 1995, p.351, n29)

O sociólogo Howard Becker, utilizando um exemplo do jazz, identifica um sistema estético explícito como sendo útil para um mundo artístico por condicionar competições e justificar o acesso aos recursos:

Ele vincula as atividades dos participantes à tradição da arte, justificando suas demandas pelos recursos e vantagens normalmente disponíveis para pessoas que produzem esse tipo de arte. Para ser específico, se eu posso argumentar convincentemente que o jazz merece considerações tão sérias por motivos estéticos quanto outras formas de música artística, então eu posso competir, como um músico de jazz, por bolsas e subvenções do National Endowment for the Arts e por posições de docente em escolas de música, tocar nas mesmas salas que as orquestras sinfônicas, desejar a mesma atenção às nuances do meu trabalho quanto o mais sério dos compositores clássicos. (BECKER, 1982, p.132-133)

Em um ambiente musical transnacional e transcultural onde trocas de informações musicais são cada

vez mais comuns, bases étnicas ou racializadas para classificação do discurso musical, embora não sejam explicitamente nomeadas, não obstante são reveladas. Defensores de sistemas estéticos particulares raramente são tão explícitos quanto Becker sobre o fundamento de classe e de raça, frequentemente preferindo apoiar certas formas musicais e rejeitar outras em termos "objetivos". Apesar da alegação de Baraka de que o *bebop* era a forma musical afro-americana que obrigava a sociedade em geral a confrontar a estética Afrológica na própria música negra criativa como "arte" (JONES, 1963, p.190), o fato de tanto Bird quanto Cage expressarem uma tendência experimental ao descrever seus respectivos processos criativos não induziu, até agora, os autores de textos de história da música preocupados com a "música norte-americana desde 1945" a classificar a produção desses dois compositores de acordo com sua relação com o experimental.

Pelo contrário, textos que se apropriam do termo "música experimental" constroem essa classifica-

ção denotando um grupo particular de músicos do pós-guerra quase exclusivamente de origem europeia ou euro-americana. O importante livro de Michael Nyman *Música Experimental* (1974) é representativo. Esse texto, como a maioria dos outros, apresenta esse grupo de compositores como os herdeiros intelectuais do que é conhecido vernaculamente como tradição “clássica” ou “ocidental”, mesmo quando esta tradição é sujeita a crítica por meio da música de seus herdeiros.

Qualificadores codificados para a palavra “música” – tais como “experimental”, “nova”, “artística”, “de concerto”, “séria”, “de vanguarda” e “contemporânea” – são usados nesses textos para delinear uma localização racializada dessa tradição dentro do espaço da branquitude; o apagamento ou a (breve) inclusão da música Afrológica pode então ser enquadrado como uma crônica responsável e uma taxonomia “objetiva”. A referência passageira ao Grupo de Chicago no texto de Schwartz e Godfrey sobre *Música Desde 1945*, por exemplo, foi necessária “porque sua música

era tão ‘séria’ ou de vanguarda quanto o jazz” (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p.202). A citação demonstra o papel presumido pela branquitude ao definir o Grupo como sendo não tão ‘outro’ como alguns dos outros.

Os improvisadores-teóricos Malcolm Goldstein (1988) e Derek Bailey (1992) discutem o declínio e eventual quase desaparecimento no século XIX do desenvolvimento improvisatório na música europeia. Esses autores referem-se a uma lacuna de cerca de 150 anos na história intelectual europeia da improvisação, do final do século XVIII a meados do século XX. Tal como acontece em uma série de textos que tratam de música Eurológica improvisada, no entanto, o compositor e teórico David Cope se sente obrigado a mencionar que, apesar de uma aparente lacuna no registro da improvisação, a improvisação fez, de fato, parte da história da música europeia.

Em particular, duas práticas musicais mortas há muito tempo, o uso de baixo cifrado e a execução de cadências, são invocados por Cope

(1993, p.127) para assegurar ao leitor que a improvisação realmente tem uma longa tradição na música europeia. A terceira grande corrente dentro da improvisação europeia, a pequena mas persistente escola francesa de organistas improvisadores, não é mencionada no texto de Cope. Bailey (1992, p.29), escrevendo sobre a improvisação em várias tradições musicais do mundo, identifica este grupo como representando praticamente a única atividade improvisatória na música europeia do final do século XVIII até meados do século XX.

De qualquer forma, as sobrevivências ou retenções das tradições improvisatórias na improvisação Eurológica atual apenas começaram a ser identificadas e pesquisadas. Informações sobre essas práticas restantes que foram encontradas poderiam parecer, até o momento, insuficientemente bem documentadas ou disseminadas para fornecer uma base histórica ou cultural para o ressurgimento da improvisação na música Eurológica em meados dos anos 1950. Neste contexto, a afirmação cautelosa de Cope de que “as circunstâncias sob

as quais a improvisação mais recente se desenvolveu são menos claras (...). O interesse neste século pode estar enraizado no jazz" (op.cit., p.127) pode ser vista como uma excelente ilustração da observação de Born sobre a relutância dos comentaristas sobre música Euroológica em admitir o quanto ela deve ao "outro."

Exemplificando o tipo de exnominação da branquitude que Fiske e Born identificam, o texto de Cope evita rigorosamente o tratamento sério e extenso de figuras de destaque na improvisação Afrológica do pós-guerra, enquanto dedica considerável atenção a algo chamado improvisação "contemporânea". Improvisadores de nível mundial – como Parker, Coltrane, Taylor e Coleman – são (na melhor das hipóteses) mencionados de passagem, enquanto páginas são dedicadas ao trabalho de indivíduos relativamente obscuros, cujas descrições escritas de suas improvisações superam em quantidade seus registros de áudio.

O leitor é induzido a assumir que esse tipo de improvisação "con-

temporânea", apesar do fato de que vários de seus proponentes "estão ou estiveram ativamente envolvidos com o jazz" (COPE, 1993, p.127), deve ter se desenvolvido *sui generis* – talvez em uma espécie de concepção imaculada. De acordo com Cope, a origem mais provável deste tipo de improvisação não está em qualquer tipo de miscigenação musical com o jazz, mas na inabilidade dos intérpretes da música clássica para "perceber corretamente as complexidades da música recente; o compositor, talvez por frustração, talvez porque o resultado foi o mesmo ou melhor, escolheu permitir uma certa liberdade na performance" (idem, p.127).

JAZZ COMO O OUTRO EPISTEMOLÓGICO

A crítica musical modernista Euroológica, enquanto apagava os praticantes da música improvisada Afrológica das histórias da música "contemporânea" no pós-guerra, no entanto, sentiu-se obrigada a apresentar uma série de críticas à sua construção do "jazz". Essas críticas

podem representar uma tentativa para criar o que os cientistas sociais Somers e Gibson chamam de "outro epistemológico". De acordo com Somers e Gibson (1994, p.38), grupos sociais frequentemente realizam tais construções "para consolidar uma identidade própria coesa e um projeto coletivo."

A construção do outro epistemológico pode ser vista como o aspecto contrapositivo da construção da branquitude, particularmente quando apelos codificados à solidariedade racial e étnica estão envolvidos. A crítica de John Cage ao jazz – bem apresentada em sua entrevista de 1966 com o crítico de jazz Michael Zwerin – tem relativamente pouco valor como crítica musical, mas pode servir bem aqui como um exemplo clássico das relações de poder que Fiske reconheceu. Em resposta à pergunta de Zwerin sobre seus pensamentos sobre o jazz, Cage responde, "Eu não penso sobre o jazz, mas adoro falar, então certamente, vá em frente" (ZWERIN, 1991, p.161).

Para este observador afro-amer-

icano, situado na década de 1990, a entrevista talvez devesse ter terminado ali. De uma perspectiva da década de 1960, no entanto, nós estamos na presença do poder, enquanto dois homens brancos se preparam para discutir “o problema dos negros”, nos dias de declínio do *apartheid* da alta mídia americana, sem ter que se preocupar com uma resposta. Mesmo em um assunto para o qual ele admitiu livremente sua falta de atenção, a opinião de Cage era aparentemente considerada suficientemente referencial, pelas estruturas de poder da mídia que decidem tais coisas, para a entrevista continuar e, finalmente, para ser publicada e reimpressa.

A conversa entre Cage e Zwerin, como a referência de Schwartz e Godfrey ao Grupo de Chicago, exhibe a branquitude em seu papel definidor. Zwerin, embora supostamente esteja do lado do jazz, acaba concordando com Cage que o jazz precisa ser melhor trabalhado. A produção dos artistas negros é definida pela branquitude como o trabalho primitivo (embora em aperfeiçoamento) de crianças: “Mas o jazz ainda é jovem,

e ainda está em evolução”; o jazz poderia se beneficiar de um estudo sério de “nossos” modelos; já começou a explorar áreas “sugeridas por [Charles] Ives”; “o jazz está ficando mais livre” com o recurso ao serialismo, e “fugindo da dependência do tempo – inferindo-o ao invés de nos espancar com ele o tempo todo”; e assim por diante (ZWERIN, 1991, p.162-164).

Nesse amplo ataque de bacamarte à cultura musical negra, tanto a designação, por Zwerin, de Cage no papel de árbitro estético quanto a aceitação e desempenho desta função por Cage servem para apresentar a branquitude como uma posição normalizadora a partir da qual os outros são julgados. Ao mesmo tempo, os “argumentos” apresentados por ambos contra as formas Afrológicas são enquadrados em termos musicais ostensivamente “objetivos”, exnominando assim seu fundamento em noções de branquitude. Além disso, o processo de apagamento ou vigilância em relação ao acesso à mídia por vozes alternativas – particularmente vozes negras – garantiu que nem um adversário mais digno nem uma

maior abrangência de temas – como uma crítica contrapositiva das formas Eurológicas – fossem apresentados. Veja o comentário lacônico mas significativo de Coltrane para Kofsky sobre as críticas da mídia: “Eu não faço as frases” (apud KOFSKY, 1970, p. 225).

Claramente, o jazz deve ter sido uma força poderosa na música improvisatória do pós-guerra, uma vez que tantos improvisadores Eurológicos iniciantes precisaram se distanciar dele de uma forma ou de outra. A este respeito, a crítica Eurológica contínua do jazz pode ser vista como parte de um projeto coletivo de reconstrução de uma disciplina musical Eurológica em tempo real. Esta reconstrução pode muito bem ter exigido a criação de um “outro” – através da reação, embora negativa, aos modelos existentes de musicalidade improvisatória.

De fato, a recusa do jazz, e sua reformulação na forma de um outro epistemológico, serviram explicitamente como um padrão de definição que serviu para animar muitos

projetos na formação e a exploração de uma sensibilidade improvisatória particularmente Eurológica. Por exemplo, em 1955 o compositor europeu Lukas Foss organizou um grupo dedicado à improvisação coletiva “não-jazzística” (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p.63). Além disso, uma série de experimentadores europeus e euro-americanos do início do pós-guerra que trabalhavam em formas Eurológicas tinham, na verdade, sido músicos de jazz. Os improvisadores britânicos que formaram o grupo de improvisação livre AMM descreveram em detalhes sua necessidade de romper com o “estilo muito emulativo do jazz americano” que eles vinham realizando (CHILDS; HOBBS, 1982-83, p.34). O compositor americano Larry Austin, relatando suas experiências com improvisação coletiva no início dos anos 1960, descreve seu grupo como tendo “conscientemente descartado qualquer expressão explícita de jazz” (apud CHILDS; HOBBS, 1982-83, p.30-31). Aparentemente, de acordo com o relato de Austin, esta tentativa por parte de seu grupo de improvisação de apagar o jazz de seus corpos

não foi um sucesso total; Foss ainda detectou traços da sensibilidade do jazz, ou Afrológica, no trabalho do grupo.

Apesar desta evidência circunstancial bastante poderosa, no entanto, a maioria dos textos panorâmicos que tratam deste período na música Eurológica é infalivelmente solícita em desiludir o leitor de qualquer noção inicial de que o jazz poderia ter tido qualquer impacto no desenvolvimento seja da improvisação “contemporânea”, seja da indeterminação. Esses textos, apesar da aparente preocupação de seus autores com a criação de mesas separadas no restaurante para indeterminação e improvisação, entretanto, normalmente discutem essas duas atividades musicais no mesmo capítulo – assim, associando-as efetivamente.

O estudo enciclopédico de Paul Berliner sobre o processo criativo dos músicos de jazz discute o uso de sequências harmônicas ou “progressões” como uma base para a improvisação. O autor afirma que os improvisadores comparam uma sequência harmônica

ou “progressão” a “um roteiro para traçar o curso melódico preciso de uma interpretação” (BERLINER, 1994, p.71) – algo notavelmente semelhante à noção já citada de Cage da função de um intérprete em relação a partituras indeterminadas como “preenchimento de cor onde os contornos são dados.” Assim, um forte argumento poderia ser defendido para a contenção de que, assim como as operações de acaso podem constituir um método para a realização da indeterminação por parte do performer, a indeterminação por parte do performer pode ser um método para realizar uma improvisação. Neste contexto, apesar da declaração cautelosa de Cope de que “um grande precursor da indeterminação musical pode ser a improvisação” (COPE, 1993, p.124), a indeterminação pode muito bem não ser uma sucessora da improvisação mas um subconjunto dela.

ESPONTANEIDADE

A espontaneidade é um valor importante para improvisadores que trabalham nas duas formas, Eurológi-

ca e Afrológica, embora a definição de espontaneidade certamente difira de acordo com a tradição. Seguindo Cage, Schwartz e Godfrey (1993, p.92) afirmam que o resultado de uma experiência musical criada por meios indeterminados deve ser “imediatos, espontâneos e únicos: um ritual de celebração, não um objeto de arte fixo limitado por relações pré determinadas ou camisas de força notacionais.”

No entanto, as noções de singularidade e imprevisibilidade certamente não são exclusividades da indeterminação eurológica. O saxofonista Steve Lacy observou que “você tem todos os seus anos de formação e todas as suas sensibilidades e seus meios preparados, mas é um salto para o desconhecido” (apud BAILEY, 1992, p.57). Muitos comentaristas identificaram a singularidade de uma improvisação como um objetivo altamente valorizado entre os improvisadores afro-americanos. Berliner (1994, p.268) cita o trompetista Doc Cheatham, cujo trabalho abrange as eras pré e pós-guerra, no sentido de que Armstrong e outros de capaci-

dade criativa comparável “tocavam quinze ou trinta refrões diferentes, e nunca tocavam a mesma coisa (...). A cada vez que eles tocavam uma música, o solo seria diferente.” Um sentimento semelhante foi expresso com o espanto de Coltrane em como Gillespie conseguia tocar a introdução de *I Can't Get Started* de maneira diferente a cada vez (BERLINER, 1994, p.269).

Apesar das declarações desses e de outros improvisadores altamente experientes que registraram suas experiências de singularidade e descoberta, vários compositores e teóricos que trabalham com a música Eurológica afirmaram uma visão bastante diferente da mesma música. O psicólogo cognitivo John Sloboda (1985, p.141) afirma que os improvisadores de jazz usam “um modelo que é, na maioria dos casos, fornecido externamente pela cultura”. Lukas Foss afirmou que na improvisação, “toca-se o que já se sabe” (apud COPE, 1993, p.127).

Esse ponto de vista, que atingiu o status de sabedoria convencional em alguns círculos, é semelhante à

afirmação de Schwartz e Godfrey de que “a indeterminação de Cage deve ser distinguida da improvisação, na medida em que esta é direcionada para um fim conhecido” (op. cit., p.92). A própria afirmação de Cage de que “improvisação é geralmente tocar o que você sabe” leva naturalmente à sua opinião de que a improvisação “não leva você a uma nova experiência” (apud KOSTELANETZ, 1987, p.223).

O psicólogo cognitivo Philip Johnson-Laird chamou uma versão dessa sabedoria convencional de teoria do “motivo”. De acordo com a construção dessa teoria por Johnson-Laird, os improvisadores de jazz costumam usar um conjunto de motivos memorizados, que são “amarrados um após o outro para formar uma improvisação” (JOHNSON-LAIRD, 1991, p.292). A metáfora de improvisação do próprio cientista, envolvendo uma abordagem da análise de solos de bebop baseada em teorias de gramáticas generativas, compara a improvisação à fala. A identificação dessa semelhança com a fala leva Johnson-Laird a questionar

a validade da teoria do motivo: “O discurso seria intoleravelmente difícil se consistisse apenas em juntar observações que alguém tinha guardado na memória. É esse tipo de confusão artificial de frases que alguém é forçado a produzir em uma língua estrangeira quando seu único guia é, na verdade, um livro de *licks*, isto é, um livro de frases” (idem, p.293).

Johnson-Laird continua perguntando: “Por que podemos ter certeza de que a teoria do ‘motivo’ está errada? (...) Primeiro, alguém tem que inventar os motivos. Se um músico é o primeiro a tocar um motivo específico, então ele ou ela não pode simplesmente regurgitá-lo da memória.” Johnson-Laird acrescenta duas outras razões para a validade duvidosa desta teoria: “uma análise dos *corpora* da improvisação do músico produz muitas frases que ocorrem apenas uma vez. Terceiro, o trabalho de memorizar um número suficiente de motivos para garantir a improvisação de solos completos, no todo, é muito grande para ser prático” (idem, p.293).

A teoria do motivo, tanto em

sua versão científica quanto em sua versão vernácula, nega a possibilidade de alcançar agenciamento criativo e espontaneidade experiencial por meio da musicalidade improvisatória. Por exemplo, Dahlhaus (1979, p.10), comentando sobre a improvisação do ponto de vista de uma variante dessa teoria, encontra uma contradição na noção de que uma improvisação é “por um lado reunida a partir de fórmulas e, por outro lado, vivenciada como experiência espontânea.”¹⁴

A teoria do motivo, com sua ênfase exagerada no papel da memória na improvisação Afrológica, tem sido frequentemente usada por comentaristas, muitas vezes influenciados pela obra de John Cage, para definir a improvisação em termos de pura espontaneidade, não mediada pela memória. O compositor e teórico Larry Solomon (1985, p.226), por exemplo, definiu o “ideal fundamental” da improvisação como “a descoberta e invenção da música original espontaneamente, enquanto é executada,

¹⁴ “Daß sie einerseits aus Formeln zusammengestückt sei und andererseits als spontan empfunden werde”.

sem formulação, notação ou conteúdo pré-concebido”.

Entranhada nessa definição Eurológica de improvisação está uma noção de espontaneidade que exclui a história ou a memória. A este respeito, a improvisação “real” é frequentemente descrita em termos de eliminação de referências a estilos “conhecidos”. Dentre os estilos já “conhecidos”, o “jazz” é o mais citado na bibliografia sobre o assunto – talvez em razão de seu papel como outro epistemológico. De acordo com o compositor Harold Budd, por exemplo, “o jazz, afinal, tem uma tradição nobre. Todo mundo sabe o que ele é” (apud CHILDS; HOBBS, 1982-83, p.53). Ao colocar a questão sobre até que ponto a “originalidade” pode ser trazida na criação de música “verdadeiramente improvisada”, Solomon pergunta: “Isso também excluiria a reprodução de um estilo de música conhecido, como o jazz?” (op.cit., p.226). A conclusão inevitável, de um ponto de vista Eurológico, é que o jazz, cujo caráter é “conhecido”, não pode ser verdadeiramente espontâneo ou original. Além disso, a suposta dependência

do jazz de motivos memorizados o impede de exemplificar a improvisação “verdadeira” – apesar da experiência de seus praticantes.

Bailey (1992, p.xi-xii) teoriza sobre a interface com estilos “conhecidos” na improvisação com sua distinção entre formas “idiomáticas” e “não-idiomáticas” de improvisação. Este modo de teorizar, no entanto, permite que a improvisação “verdadeira” ocorra em ambos, evitando definições fixas de espontaneidade baseadas em referências históricas ou culturais: “A improvisação idiomática (...) preocupa-se principalmente com a expressão de um idioma – como o jazz, o flamenco ou o barroco – e obtém sua identidade e motivação desse idioma. A improvisação não idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na chamada improvisação ‘livre’ e, embora possa ser altamente estilizada, geralmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática.”

Do ponto de vista Eurológico, permitir a entrada do acaso na performance torna-se um método importan-

te para evitar modelos “conhecidos” de improvisação. Solomon (1985, p.227) sente que a improvisação “depende do controle e da intuição do performer, mas também inclui o acaso como um caminho para a exploração e descoberta”. Schwartz e Godfrey (1993, p.414) referem-se a “caprichos, vontades – e acidentes” como contribuintes para uma sensação de imprevisibilidade. Berio (1985, p.84) teoriza a improvisação no jazz como “uma correção contínua de pequenos erros, um ajuste contínuo de visões em relação a um alvo que, por sua própria natureza, nunca é perfeitamente claro e definido.”

Como acontece com qualquer música, ouvir atentamente e analisar a música improvisada requer atenção às informações em diferentes profundidades laminares. Assim, cada uma das numerosas gravações lançadas de, digamos, *Giant Steps* de Coltrane, considerada no nível de suas passagens individuais, é o resultado de uma preparação cuidadosa – “ausgearbeitet”. Ao mesmo tempo, cada improvisação, tomada como um todo, mantém seu caráter único e espontâ-

neo.

A noção Eurológica de pura espontaneidade na improvisação falha em dar conta desse aspecto temporalmente multilaminar de uma improvisação. Ao fixar-se no nível superficial da espontaneidade imediata, imaculada pela referência ao passado ou prenúncio do futuro, a redução da noção de espontaneidade improvisada ao momento presente insiste na efemeridade. Em sua forma extrema, essa noção requer que uma improvisação seja feita uma vez e nunca mais ouvida de nenhuma forma. A insistência de Solomon de que uma improvisação gravada, “após o *re-play*, não é mais uma improvisação” (op.cit., p.226), reduz o imediatismo experimentado por parte de ouvintes e improvisadores a um agora infinitamente pequeno, um ponto euclidiano, excluindo o passado e o futuro.

No entanto, os ouvintes têm revisitado algumas improvisações gravadas literalmente milhares de vezes. As performances são decoradas, mas mesmo depois de muitos anos, novas camadas de significado são descober-

tas espontaneamente. Embora uma improvisação memorizada seja, nota por nota, totalmente previsível, essas versões gravadas muitas vezes parecem se renovar quando vistas em um contexto temporal mais amplo. Além disso, os improvisadores estão ouvindo sua música ao mesmo tempo que qualquer ouvinte em potencial; nesse sentido, as experiências do improvisador e do ouvinte são semelhantes. Voltando à identificação de Walton sobre o papel da empatia na escuta de improvisações, parece claro que o ouvinte também improvisa, propondo caminhos alternativos, vivenciando o imediatismo como parte da experiência de escuta.

A eliminação da memória e da história na música, emblemática no projeto de Cage, pode ser vista como uma resposta às condições do pós-guerra. Visto em termos históricos, o declínio da improvisação na música europeia no século XIX e no início do século XX parece impedir qualquer identificação de antecedentes exclusivamente ou mesmo primariamente europeus para a música improvisada Eurológica. Em tal atmosfera, a

ênfase modernista do pós-guerra de músicos como Cage no “presente”, tirando a ênfase na memória e na história, pareceria ser uma resposta natural à impossibilidade de descobrir tais antecedentes por parte daqueles para quem a preservação da pureza europeia da referência musical seria uma preocupação primordial.

Essa resposta às condições históricas, além disso, pode ser vista não apenas em termos do desejo modernista do pós-guerra mais comumente teorizado de se renovar por meio da “negação dos princípios da tradição anterior” (BORN, 1995, p.40), mas, novamente, com respeito ao quintessencialmente norte-americano mito da fronteira, onde aquilo que está diante de nós deve ter precedência sobre “o passado”. Por outro lado, o improvisador afro-americano, vindo de um legado de escravidão e opressão, não pode tolerar o apagamento da história. A destruição da família e da linhagem, a reescrita da história e da memória à imagem da branquitude, é um dos fatos com que todos os negros devem viver. Não é surpreendente, portanto, que do ponto de vista de

um ex-escravo, uma insistência em se libertar da memória possa ser vista com alguma desconfiança – como uma forma de negação ou de desinformação.

MÚSICA IMPROVISADA

A pianista de formação clássica Mildred Portney Chase escreveu sobre o valor da improvisação para compositores, performers e estudantes de música, especialmente crianças. Para intérpretes de música escrita – para quem “a maior parte da música que estudamos vem de outra época e lugar” (CHASE, 1988, p.95) – a improvisação pode fornecer “momentos de inspiração semelhantes aos experimentados pelos maiores compositores, mesmo que a similaridade termine aí” (idem, p.93). Alternativamente, a improvisação pode auxiliar ao ajudar um compositor para abrir “canais de seu fluxo de consciência musical (...) sendo totalmente permissivo, ele pode abrir até os níveis mais profundos daquelas passagens para a persona musical que estão enterradas sob tudo o que ele sabe conscien-

temente” (idem, p.90).

Para Chase, embora ela questione o eixo histórico compositor-performer típico da música Eurológica, seu livro – com capítulos intitulados “Para o Compositor”, “Para o Pianista”, e assim por diante – enquadra a improvisação como alguma coisa feita por intérpretes e compositores – não exatamente uma combinação dos dois, mas algo semelhante. Este enquadramento não parece deixar espaço para o papel musical do “improvisador”; na verdade, não há nenhum capítulo intitulado “Para o improvisador”.

Na verdade, um campo denominado “música improvisada” surgiu e teve algum destaque no período desde 1970. Eu identificaria música improvisada como um local social habitado por um número considerável de músicos da atualidade, vindos de diversas origens culturais e práticas musicais, que optaram por fazer da improvisação uma parte central de seu discurso musical. Os improvisadores individuais agora são capazes de fazer referência a um estabelecimento intercultural de técnicas, esti-

los, atitudes estéticas, antecedentes e redes de prática cultural e social.

Relatórios da mídia, ensaios acadêmicos e outros textos sobre tais músicos tendem a se aglutinar em torno da “música improvisada”, a *posteriori*, como um termo abrangente para uma variedade de formas musicais. Bailey (1992) escreveu talvez os ensaios mais perceptivos sobre o tema do que é a improvisação – para ele – e de como ela evoluiu.

O trabalho como improvisador no campo da música improvisada enfatiza não apenas a forma e a técnica mas as escolhas de vida individuais, bem como a localização cultural, étnica e pessoal. Em apresentações de música improvisada, a possibilidade de internalizar sistemas de valores alternativos está implícita desde o começo. O foco do discurso musical subitamente se desloca do indivíduo, do criador autônomo, ao coletivo – o indivíduo como parte da humanidade global.

A fim de distinguir a música improvisada como um campo do trabalho Eurológica que “incorpora” ou

“utiliza” improvisação, ou que contém “indeterminação” ou práticas aleatórias, as taxonomias simplisticamente racializadas encontradas em textos como os de Nyman e Cope devem ser abandonadas. Uma visão mais matizada da música improvisada pode identificar como características distintivas mais salientes seu acolhimento do agenciamento, da necessidade social, da personalidade e da diferença, bem como sua forte relação com culturas populares e folclóricas.

Na minha opinião, o desenvolvimento do improvisador na música improvisada é visto como englobando não apenas a formação da personalidade musical do indivíduo, mas a harmonização da personalidade musical de alguém com ambientes sociais reais e possíveis. Esta ênfase na narrativa pessoal é um sinal claro da forte influência do Afrológico na música improvisada.

Um modelo importante na área da música improvisada é o tipo de improvisação “aberta” praticada por membros da Association for the *Advancement of Creative Musicians* (AACM),

o coletivo afro-americano de músicos amplamente reconhecido pela variedade de ideias musicais inovadoras, promulgadas por seus membros desde a sua criação em 1965 na predominantemente negra Região Sul de Chicago. Junto com o importante *Black Artists Group*, oriundo de St. Louis, incluindo improvisadores como saxofonistas os Hamiet Bluiett, Oliver Lake e Julius Hemphill, os improvisadores do AACM eram claramente Afrológicos em perspectiva como um grupo, ainda que influenciados individualmente por uma ampla gama de músicas não Afrológicas.

Os improvisadores-compositores da AACM incluem o pianista Muhal Richard Abrams (membro fundador da organização); o saxofonista Fred Anderson; o multi-instrumentista Douglas Ewart; o *Art Ensemble of Chicago*; os saxofonistas Anthony Braxton, Henry Threadgill e Edward Wilkerson; o baterista Kahil El-Zabar; a pianista Amina Claudine Myers; o violinista Leroy Jenkins; o trompetista Wadada Leo Smith; e o trombonista-autor [desse texto]. Outros colaboradores frequentes incluíram o pianista

Anthony Davis, o saxofonista David Murray e o flautista James Newton.

O “modelo AACM” enfatiza uma orientação no sentido de compositores-improvisadores e a importância de afirmar o agenciamento, identidade e sobrevivência do artista afro-americano: “Os artistas criativos negros devem sobreviver e perseverar apesar das forças opressoras que impedem os negros de alcançar as metas alcançadas pelos outros americanos. Devemos continuar para contribuir copiosamente a um já vasto reservatório de riqueza artística legado através dos tempos. Os artistas negros devem controlar e ser pagos pelo que eles produzem, bem como possuir e controlar os meios de distribuição” (ABRAMS; JACKSON, 1973, p.72).

Outro modelo importante e muito diferente de “música improvisada” é praticado pelos improvisadores “livres” europeus, como a contrabaixista Joelle Leandre; o guitarrista e teórico Derek Bailey; o baixista Barry Guy; os pianistas Misha Mengelberg, Alexander von Schlippenbach e Irene Schweizer; o percussionista Paul

Lytton; os vocalistas Maggie Nicols e Phil Minton; a multi-instrumentista e compositor Lindsay Cooper; e os saxofonistas Peter Brotzmann e Evan Parker. Refletindo suas diversas origens, esses músicos costumam misturar narrativas pessoais remissivas de uma perspectiva Afrológica com imagens sonoras características das formas europeias abrangendo vários séculos.

A forma europeia coloca grande ênfase na necessidade social do papel do improvisador. Bailey (1992, p.142) é muito claro neste ponto: “A improvisação não necessita de argumentação e justificativa. Existe porque atende ao apetite criativo que é uma parte natural de ser um músico prático e porque convida a um envolvimento total, até um ponto inalcançável por outros meios, no ato do fazer musical.” A este respeito, torna-se inteiramente provável que o uso reto do termo “música improvisada”, no sentido de que estou usando aqui, começou entre este grupo de improvisadores europeus. O termo foi adotado, creio eu, não para distingui-la do jazz no sentido de uma crítica, mas para

melhor refletir o sentido de que os improvisadores europeus tinham criado um modelo nativo de improvisação, embora influenciado por formas Afrológicas.

Bailey, como outros improvisadores europeus, não faz nenhuma tentativa de negar a influência Afrológica em seu próprio trabalho. A crítica de Bailey ao jazz, portanto, longe de adotar as premissas de Cage na crítica de seus improvisadores, é na verdade uma crítica ao mundo artístico em torno do jazz, com sua tendência à canonização e ao que é percebido por muitos como uma capitulação à influência do poder corporativo na forma de um neoclassicismo bastante manco (BAILEY, 1992, p.48). Nesse sentido, a crítica de Bailey encontra companhia na crítica similar apontada por Radano (1993, p.269).

Uma terceira linhagem dentro da música improvisada é a chamada “escola do centro (de Nova Iorque)”, representada pelo saxofonista John Zorn; pelos guitarristas Fred Frith, Eugene Chadbourne e Elliott Sharp; pela vocalista Shelley Hirsch; pelos

percussionistas David Moss e Ikue Mori; pelo trombonista Jim Staley; pela harpista Zeena Parkins; e pelo improvisador eletrônico Bob Ostertag, entre outros. A música deste grupo é muitas vezes timbrística e dinamicamente disjuntiva, com mudanças rápidas e frequentes de humor e extremos de dinâmicas, uso extensivo de timbres reminiscentes do rock e forte interface com a cultura popular. Mais uma vez, a ênfase na personalidade na improvisação é aqui de natureza Afrológica; este grupo, na minha opinião, tentou incorporar as inovações de Cage em termos de tempo, espontaneidade e memória, ao mesmo tempo em que recusou-se a aceitar a crítica de Cage ao jazz e à improvisação.

Talvez os relatos mais completos das primeiras atividades do AACM estejam contidos em Radano (1992; 1993). Jost (1975), Litweiler (1984), Wilmer (1992) e Corbett (1994) também contêm relatos úteis e informativos. Litweiler (1984), Bailey (1992), Dean (1992) e Corbett (1994) contêm muitas informações sobre improvisadores europeus pós

free jazz. O crítico da Alemanha Oriental Bert Noglik (1981; 1990) também escreveu extensivamente sobre esses músicos, embora essas obras em língua alemã sejam difíceis de localizar. Quanto às informações sobre a escola “do centro”, este grupo é muito melhor documentado em gravações do que nas publicações atuais; a discografia de música improvisada que acompanha esse texto pode ser útil. Em qualquer caso, este breve levantamento de certas áreas dentro da música improvisada dificilmente pode ser considerado exaustivo.

As colaborações extensas e bem documentadas entre improvisadores desses e de outros locais culturais nos levam a uma visão da música improvisada, vista em termos históricos, como uma prática transcultural. Por exemplo, a grande e vibrante comunidade de improvisadores asiático-americanos da Califórnia – que inclui os pianistas Jon Jang e Glenn Horiuchi; os saxofonistas Russell Baba, Gerald Oshita e Francis Wong; o baixista Mark Izu; a contadora de histórias Brenda Wong

Aoki; a kotoísta Miya Masaoka – insistiu em explorar e pesquisar as ligações musicais, culturais e políticas entre as formas musicais afro-americanas, euro-americanas e asiático-americanas (JANG, 1985-88; HOUN, 1985-88).

Além disso, nos últimos anos, o surgimento de músicos que não reivindicam suas raízes em formas europeias ou norte-americanas também serviu para identificar a natureza transcultural da música improvisada. Improvisadores como o percussionista coreano Kim Jin Hi, o multi-instrumentista japonês Torikai Ushio e o percussionista sul-africano Thebe Lipere tornaram-se parte da crescente internacionalização da música improvisada. Seus exemplos enfatizam os perigos do pensamento essencialista no que diz respeito à conexão entre música, raça e origem nacional. A biografia recente do pianista sul-africano Chris McGregor (1995) é um guia útil para algumas dessas questões transnacionais e transculturais.

Dados os antecedentes históri-

cos mencionados acima e os temas sociais e culturais associados e concomitantes, podemos agora identificar o “improvisador” como um papel na atividade musical funcional na sociedade musical mundial, junto com papéis como “compositor”, “performer”, “intérprete”, “psicoacústico” e vários sabores de “teóricos”. Na identificação do papel de “improvisador”, a noção derivada de improvisação como “composição em tempo real” é implicitamente rejeitada. Uma vez que esta construção é descartada, a noção do improvisador como “performer” no sentido Eurológico também entra em questão, já que em muitos casos, a peça que o improvisador “executará” está faltando.

Não desejo, no entanto, apresentar esses papéis na atividade musical como construções fixas, mas como potenciais. A criação de composições para improvisadores (novamente, ao invés de um trabalho que “incorpora” improvisação) faz parte da direção pessoal de muitos improvisadores. Os trabalhos de Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, John Zorn e Misja Engelberg fornecem exemplos que re-

têm coerência formal enquanto permitem que aspectos da composição interajam com a interpretação estendida que os improvisadores devem realizar – reafirmando assim um papel para a personalidade dos improvisadores-performers dentro da obra.

LIBERDADE

O advento de vários estilos de improvisação “livre” – incluindo o “free” jazz que surgiu no início dos anos 1960, assim como a improvisação “livre” europeia que emergiu em vários estratos culturais nos anos 1970 – colocou a “liberdade” de volta na pauta das discussões musicais. No caso do “free” jazz, a tumultuada pressão pelos direitos humanos nos Estados Unidos tinha analogias claras na música, conforme observado por músicos politicamente ativos como Archie Shepp. No que diz respeito às improvisações de músicos como Vinko Globokar e Cornelius Cardew, em que a própria improvisação se tornou um símbolo de liberdade, os acontecimentos de maio de 1968 em Paris e outras capitais

européias podem ser vistos como correlatos¹⁵ (GLOBOKAR, 1979, p.29-30).

Tal como acontece com o tema da espontaneidade, as noções de liberdade e controle diferem acentuadamente entre os pontos de vista Eurológico e Afrológico. O “free jazz” foi, como se pode facilmente observar a partir das entrevistas do baterista

¹⁵ Em 1968, uma série de cidades europeias experimentaram greves de estudantes e trabalhadores, motins e outros distúrbios. Esses eventos provaram ter uma força de efeitos e afetos que foi a princípio severamente subestimada, tanto pela autoridade governamental tradicional quanto pelo establishment intelectual europeu da época.

Ao analisar as causas desta nova militância, tanto comentaristas quanto participantes concordaram que a agitação poderia ser vista como uma revolta contra várias formas de repressão social. O mais conservador e tecnocraticamente orientado J. J. Servan-Schreiber (1969, p.21) atribuiu o ativismo cidadão ao “confronto de uma ordem social particularmente rígida com uma aceleração tecnológica, uma transformação científica e, portanto, intelectual.”

Talvez mais em sintonia com as correntes estéticas e culturais da época, o famoso líder francês das greves estudantis de Nanterre em maio de 1968, Daniel “Danny, o Vermelho” Cohn-Bendit, atribuiu o poder do movimento a “uma espontaneidade ‘incontrolável’” (BOURGES, 1968, p.103). [N.do A.]

Arthur Taylor com improvisadores Afrológicos (TAYLOR, 1993), bastante controverso entre músicos de jazz. Quaisquer que sejam os pontos de vista dos músicos no próprio *free jazz*, as respostas de vários improvisadores sobre o tema da “liberdade” são instrutivas. Em particular, o discurso Eurológico sobre “regras” para a improvisação está quase totalmente ausente. Em vez disso, os improvisadores parecem concordar que a liberdade na improvisação Afrológica é concebida como sendo possível apenas por meio da disciplina, definida como conhecimento técnico de teoria musical e de seu instrumento, bem como atenção total ao contexto, à história e à cultura da música que se faz.

O baterista Elvin Jones apresenta o caso sucintamente em relação ao seu próprio envolvimento no que algumas pessoas chamam de “música da liberdade”: “Não há algo como liberdade sem algum tipo de controle, pelo menos autocontrole ou autodisciplina (...). Coltrane fez muitos experimentos nessa direção. (...) embora desse uma impressão de liberdade, era basicamente um trabalho pensa-

do e altamente disciplinado” (apud TAYLOR, 1993, p.228). O baixista Ron Carter, sobre o mesmo assunto, sustenta que “você pode tocar tão livremente quanto quiser, só que você deve ter algum tipo de contexto para se relacionar com essa liberdade. Caso contrário, você está punindo a si mesmo” (apud TAYLOR, 1993, p.61).

Outra visão constrói a liberdade como algo sempre presente através da improvisação. O baterista Philly Joe Jones insiste que a improvisação é em si perfeitamente livre e não precisa de qualquer licença: “Todo mundo está tocando livremente. A cada vez que você toca um solo, você está livre para tocar o que quiser tocar. Essa é a verdadeira liberdade” (apud TAYLOR, 1993, p.48). Repetindo esse tema, o pianista Randy Weston fala da “música livre”, “não vejo como essa música pode ser mais livre do que alguma outra. Eu ouvi [Thelonious] Monk pegar uma nota e criar uma liberdade inacreditável. A liberdade é um desenvolvimento natural” (apud TAYLOR, 1993, p.27).

Entre os improvisadores do ponto de vista Eurológico, a liberdade às vezes é enquadrada em termos da tradicional hierarquia compositor-intérprete da música europeia. Segundo Chase (1988, p.15), “a improvisação é a zona franca na música, onde tudo é permitido e considerado aceitável. Você é responsável apenas por si mesmo e pelos ditames do seu gosto.” Da mesma forma, a preparação para a improvisação é descrita em termos da necessidade de “nos libertarmos dessas atitudes negativas que nos inibem”.

Uma visão muito mais difundida que evoluiu nos círculos das música Eurológica no que diz respeito à improvisação é a noção de que, para ser musicalmente coerente, a improvisação não pode ser deixada “livre”, mas deve ser “controlada” ou “estruturada” de alguma forma. A caracterização pelo compositor e crítico Tom Johnson da indeterminação de Cage é típica: “Cage começou referindo-se a um trabalho que fosse indeterminado em sua performance porque chamar seu trabalho de ‘improvisações’ teria sugerido que os

intérpretes não eram guiados por objetivos e regras” (JOHNSON, 1989, p.207-208). Outra razão para afirmar esta necessidade de regras é exemplificada na reclamação de Berio (1985, p.81) de que “a improvisação apresenta um problema na medida em que não há verdadeira unanimidade de discurso entre os participantes, apenas, de vez em quando, uma unidade de comportamento.”

Em qualquer caso, o método Eurológico mais comum para fornecer estas regras é a construção, por um compositor, de sistemas autônomos e muitas vezes culturalmente *ad hoc* de opções específicas de comportamento musical. Esses sistemas normalmente deixam certas dimensões intencionalmente não especificadas e presumivelmente disponíveis para preenchimento conforme desejado. Diether De la Motte delineou uma série de estratégias de especificação de regras usadas pelos compositores europeus dos anos 1960 e 1970 em cujas obras a improvisação foi “incluída” (“einbezogen”). De la Motte inclui seus próprios comentários e críticas sobre os procedimentos usados. Por exem-

plo, *Tempus Loquendi* (1963) para flauta solo, de Bernd Alois Zimmermann, usa nove frases anteriormente criadas pelo compositor. Se o solista desejar, ele ou ela é “encorajada” (“ermuntern”) a improvisar versões “pessoais” do material fornecido (DE LA MOTTE, 1979, p.45).

Às vezes, as regras não dizem respeito ao que se deve tocar, mas ao que se deve pensar. A descrição de Stockhausen de sua música “intuitiva”, exemplificada por sua composição *Aus den sieben Tagen*, rejeita qualquer noção de que sua “música intuitiva” pode ser considerada um pseudônimo para improvisação. Sua justificativa para distanciar seu trabalho “intuitivo” da improvisação ressuscita uma versão da teoria do motivo: “Sempre se conectam improvisações com a apresentação de esquemas, fórmulas e elementos estilísticos subjacentes¹⁶” (STOCKHAUSEN, 1971, p.123). Para Stockhausen, a música deveria vir diretamente da intuição, manifestando uma unidade de atmos-

¹⁶ “Da man mit Improvisation immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet.”

fera que ele descreve em um jogo de palavras com os significados de “*einstimmen*” (concordar) e “*Stimmung*” (afinação ou atmosfera):

A orientação dos músicos, que também chamei de “*Einstimmung*” [unanimidade de atmosfera/afinação], não é, no entanto, arbitrária ou puramente negativa – excluindo todo pensamento musical em certas direções – ao contrário, ela é em qualquer momento dado concentrada em um texto escrito por mim, o que provoca a intuição de uma forma completamente definida.¹⁷ (STOCKHAUSEN, 1971, p.123-124)

Mesmo um conjunto simples desses formalismos *ad hoc*, entretanto, ainda exigiria uma certa dose de preparação para sua execução

¹⁷ “Die ‘Orientierung’ der Musiker, die ich auch ‘Einstimmung’ nannte, ist aber nicht eine beliebige oder nur negative – das heißt, alles musikalische Denken in bestimmten Richtungen ausschließende –, sondern sie ist jeweils konzentriert durch einen von mir geschriebenen Text, der das Intuitive in ganz bestimmter Weise herausfordert”.

– provavelmente reduzindo sua capacidade de induzir espontaneidade ou provocar intuição. Além disso, apesar da aparente tentativa de muitos comentadores Eurológicos para diferenciar esses sistemas de escolha do artista dos sistemas improvisatórios Afrológicos, os sistemas descritos por De la Motte em particular muitas vezes parecem uma reminiscência da prática afro-americana de usar progressões de acordes, apropriadamente chamadas de “mudanças”, como sistemas de opções de comportamento musical. Embora os sistemas de “escolha” Eurológicos não apresentem necessariamente sequências harmônicas, eles no entanto funcionam de formas análogas promovendo, orientando e condicionando a escolha em tempo real, produzindo assim “mudanças” no conteúdo da música.

Em qualquer caso, a escolha do artista e os sistemas de “intuição”, conforme promulgados por Stockhausen e outros compositores Eurológicos, realmente resultam algo diversos da improvisação no sentido Afrológico. Esses sistemas parecem levar em conta a ausência de peda-

gogia no sistema de educação musical Eurológica no que diz respeito à improvisação. No mínimo, eles são projetados para compensar essa falta, mitigando, para o performer, a “aterrorizante perspectiva de ser livre para tocar qualquer coisa que vier à mente” (SMALL, 1987, p.302), fornecendo material para complementar ou mesmo para suplantiar o léxico criativo do próprio performer.

Minha própria opinião é que, ao analisar a atividade ou comportamento musical improvisatório em termos estruturais, questões relacionadas a como, quando e por que são críticas. Por outro lado, a questão de saber se a estrutura existe em uma improvisação – ou, nesse sentido, em qualquer atividade humana – muitas vezes coloca essa pergunta de uma maneira que corre o risco de se tornar não tanto exegética como pejorativa. Deve ser axiomático que, tanto nas nossas improvisações musicais quanto nas improvisações humanas da vida cotidiana, interagimos com nosso ambiente, navegando em tempo, lugar e situação, tanto criando como descobrindo formas. Diante dis-

so, esse processo interativo de gerar formas parece criar raízes e florescer livremente, em muitos tipos de música, com ou sem regras e regulamentos preexistentes.

PERSONALIDADE

Um aspecto importante da improvisação Afrológica é a noção da importância da narrativa pessoal, de “contar sua própria história”. O subcapítulo de Berliner sobre este tópico identifica esta metáfora da história como subjacente ao processo estrutural de muitos improvisadores (BERLINER, 1994, p.201). Erroll Garner encapsula bem este ponto de vista: “Se você pega um instrumento, eu não me importo com o quanto você ama alguém, o quanto você gostaria de se padronizar de acordo com a pessoa amada, você deve se dar a chance de encontrar o que você tem e externalizá-lo” (apud TAYLOR, 1993, p.97).

Parte de contar sua própria história é desenvolver seu próprio “som”. Uma noção Afrológica do “som” de um improvisador pode ser

vista como análoga ao conceito Eurológico de “estilo” composicional, especialmente em um sentido musicalmente semiótico. Além disso, para um improvisador trabalhando em formas Afrológicas, “som”, sensibilidade, personalidade e inteligência não podem ser separados da definição de música como fenômeno (em oposição a uma definição formal) por parte do improvisador. As noções de personalidade são transmitidas por meio de sons e os sons tornam-se signos de níveis mais profundos de significado, para além de notas e intervalos. O saxofonista Yusef Lateef (1985-88, p.44) deixa claro: “O som da improvisação parece nos dizer que tipo de pessoa está improvisando. Sentimos que podemos ouvir o caráter ou a personalidade na maneira que o músico improvisa.”

Crucial para a criação de um som pessoal é o desenvolvimento da habilidade analítica por parte de um improvisador. Para o iniciante, esse processo quase sempre começa com a emulação de outros improvisadores. Fraser (1983, p.141) cita Gillespie no sentido de que um improvisador

começa “tocando exatamente como outra pessoa”. Tal emulação equivale a uma versão da análise musical para a música baseada na literatura oral e no corpo. Fraser afirma ainda que “o potencial improvisador (...) é enculturado em uma forma de ouvir e de respeitar o meio (...). Uma forma de ouvir se desenvolve, uma linguagem musical preferencial, cujos termos e padrões empregamos subconscientemente ao ouvir o mundo” (idem, p.81).

Curiosamente, a crítica de Cage ao jazz também o compara à narrativa pessoal. A descrição do jazz por Cage parece comparar a música a um grito de roda [*ring shout*]: “A forma do jazz sugere com muita frequência que as pessoas estão falando, isto é, em sucessão, como em um painel de discussão (...). Se eu vou ouvir um discurso, então eu gostaria de ouvir algumas palavras” (apud ZWERIN, 1991, p.162). Este comentário perspicaz de um compositor que não poderia, por nenhum esforço da imaginação, ser retratado como possuindo qualquer afinidade com as formas musicais Afrológicas,

fornece algumas justificativas intersubjetivas para a noção de que uma das demandas estéticas centrais feitas por improvisadores Afrológicos é a de que o improvisador “conte uma história”.

De todo modo, improvisadores Eurológicos tendem a olhar com desconfiança a admissão da narrativa pessoal na atividade improvisatória. Eu acredito que, para improvisadores Eurológicos do pós-guerra, as ideias de Cage têm, novamente, o maior impacto a este respeito: “O que eu gostaria de encontrar é uma improvisação que não descreva o intérprete, mas que descreva o que acontece, e o que é caracterizado por uma ausência de intenção” (apud KOSTELANETZ, 1987, p.222). Entrevistando os membros da AMM, o compositor Christopher Hobbs afirma que uma das alegrias de ouvir o grupo é que “você não consegue distinguir quem está tocando o quê, e que isso é não tem nenhuma importância, de uma forma ou de outra” (CHILDS; HOBBS, 1982-83, p.40). O compositor britânico Gavin Bryars, que se afastou da improvisação

nos anos 1970, afirmou que “uma das principais razões pelas quais eu sou contra a improvisação agora é que, em qualquer posição de improvisação, a pessoa que cria a música é identificada com a música (...). É como colocar um pintor ao lado de seu quadro, para que toda vez que você o veja, você também veja o pintor e não consiga vê-lo sem ele” (apud BAILEY, 1992, p.115).

Em alguns aspectos, o distanciamento da narrativa pessoal atualiza o conceito de uma “estrutura significativa autônoma” pós-kantiana, identificada por Subotnik em seus ensaios sobre música Eurológica contemporânea. Essa autonomia é baseada no pressuposto de que “os humanos podem construir estruturas ou domínios que sejam completos e significativos em si mesmos”. Além disso, de acordo com Subotnik (1991, p.266), “o reconhecimento da validade em tal estrutura não é pensado para depender da identidade particular, poder, hábitos ou valores daqueles que criam ou recebem a estrutura em questão. Em seu lugar, a validade deve ser inerente à capacidade de

uma estrutura de transportar e expor suas próprias leis com consistência.”

Subotnik acredita que esse ideal de autonomia é uma ficção; o entendimento popular do teorema de Gödel sobre a impossibilidade da autodescrição de um sistema lógico em seus próprios termos parece fornecer alguma corroboração. De qualquer modo, a pintura sem pintura de Bryars, bem como a noção de Cage dos “sons como eles próprios” – possuindo apenas frequência, intensidade, duração, espectro harmônico, morfologia (CAGE, 1961, p.14), divorciada de implicações sociais ou culturais – parece harmonizar-se bem com este conceito de autonomia.

Tal como acontece com a teoria do motivo da improvisação, mesmo na música Eurológica a noção de narrativa pessoal e autonomia tem sido objeto de debate. Embora os membros do inovador grupo de improvisação *Musica Elettronica Viva* (incluindo o pianista Alvin Curran, o improvisador eletrônico Richard Teitelbaum, o trombonista Garrett List e o pianista Frederic Rzewski) tenham todos tido associações

estreitas com Cage, suas ideias sobre improvisação coletiva – como com outros “improvisadores pós-Cage”, como Malcolm Goldstein – parecem se separar das opiniões de Cage. Em *Descrição e Análise de um Processo*, Rzewski afirma que a música do MEV é “baseada na amizade. Este elemento de amizade é comunicado na música; não pode ser escondido” (RZEWSKI, 1968, p.3).

Anteriormente neste tratado apaixonado, brilhante, mas um tanto divagante, Rzewski afirma que “Qualquer ato hostil por parte de algum indivíduo ameaça a força da música que todos estamos tentando criar” (idem). Malcolm Goldstein (1988, p.10) é ainda mais direto do que Rzewski, sustentando, com Erroll Garner, que o ato de improvisação exige do improvisador que seja criada uma resposta a essa importante questão: “Quem é você? O que você pensa ou sente sobre esse momento/som?” Talvez a concepção mais incisiva do que a improvisação pode ser encontre-se neste testamento de Charlie Parker: “A música é sua própria experiência, seus pensamentos, sua

sabedoria. Se você não vivê-la, ela não sairá do seu instrumento” (apud LEVIN; WILSON, 1994, p.24). A clara implicação aqui é que o que você de fato vive é o que sairá do seu instrumento.

Meus sinceros agradecimentos a Bonnie Wright do *Spruce Street Forum* em San Diego; para o Prof. Jann Pasler, meu colega na UCSD; e a Muhal Richard Abrams, que deram sugestões úteis sobre o texto. Agradeço também a Isabelle Lytton, pelas informações sobre o crítico alemão Bert Noglik.

UMA SELETA DISCOGRAFIA DE MÚSICA IMPROVISADA

Abrams, Muhal Richard, and Roscoe Mitchell. Duets and solos. Black Saint 120133-2. Compact disc.

Anderson, Fred, and Steve McCall. Vintage duets. Okkadisk OD12001. Compact disc.

Art Ensemble of Chicago. A jackson in your house. Affinity CD AFF752. Compact disc.

Bailey, Derek. Solo guitar, volume 2. Incus CD111. Compact disc.

Braxton, Anthony, and Evan Parker. Duo (London) 1993. Leo LR 193. Compact disc.

Brötzmann, Peter, and Hamid Drake. The dried rat-dog. Okkadisk OD12004. Compact disc.

Chadbourne, Eugene. Strings. Intakt CD 025. Compact disc.

Curran, Alvin, and the ROVA Saxophone Quartet. Electric rags II. New Albion NA027. Compact disc.

Davis, Anthony. The ghost factory. Gramavision 18-8807-2. Compact disc.

Ethnic Heritage Ensemble. Dance with the ancestors. Chameleon 61494-2. Compact disc.

Ewart, Douglas. Bamboo meditations at Banff. Arawak AA003. Compact disc.

Goldstein, Malcolm. Sounding the new violin. Nonsequitur/What Next? WN0005. Compact disc.

Guy, Barry, and the London Jazz Composers Orchestra. Theoria. Intakt CD

024. Compact disc.

Hemphill, Julius. Big band. Elektra/Musician 9-60831-2. Compact disc.

Hirsch, Shelley, and David Weinstein. Haiku lingo. Review Records 139. Compact disc.

Horiuchi, Glenn. Calling is it and now. Soul Note 121268-2. Compact disc.

Izu, Mark. Circle of fire. Asian Improv Records AIR 0009. Compact disc.

Jang, Jon, and the Pan-Asian Arkestra. Self defense! Soul Note 121203-2. Compact disc.

Jenkins, Leroy, and Muhal Richard Abrams. Lifelong ambitions. Black Saint 120033-2. Compact disc.

Lacy, Steve. Futurities. Hat ART 6031/6032. Two compact discs.

Leandre, Joelle, and Carlos Zingaro. Écritures. ADDA 590038. Compact disc.

Lewis, George. Changing with the times. New World 80434-2. Compact disc.

Masaoka, Miya. Compositions. Asian Improv Records AIR 0010. Compact disc.

Mengelberg, Misha. The ICP Orchestra performs Monk. ICP 026. Compact disc.

Mitchell, Roscoe. Roscoe Mitchell Quartet. Sackville 2009.

Myers, Amina Claudine. Salutes Bessie Smith. Leo LR 103. Compact disc.

Newton, James. Suite for Frida Kahlo. AudioQuest Musics AQ-CD1023. Compact disc.

Ostertag, Bob. Attention span. Rec-Dec 33. Compact disc.

Parker, Evan. 50th anniversary concert. Leo LR 212/213. Compact disc.

Schweizer, Irene. Piano solo, volume 1. Intakt CD 020. Compact disc.

Smith, Wadada Leo. Kulture jazz. ECM 1507. Compact disc.

Spontaneous Music Ensemble. Karyobin. Chronoscope CPE2001-2. Compact disc.

Staley, Jim. Don Giovanni. Einstein 002. Compact disc.

Teitelbaum, Richard. Concerto grosso. Hat ART CD 6004. Compact disc.

Threadgill, Henry. Making a move.

Columbia CK67214. Compact disc.

Wong, Francis. Ming. Asian Improv Records AIR 0009. Compact disc.

Zorn, John. Cobra. Hat Hut CD 60401/60402. Two compact discs.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Muhal Richard, and John Shenoy Jackson. 1973. Association for the Advancement of Creative Musicians. Black World 23, no. 1 (November): 72-74.

BAILEY, Derek. 1992. Improvisation: Its nature and practice in music. London: British Library National Sound Archive.

BECKER, Howard. 1982. Art worlds. Berkeley: University of California Press.

BERIO, Luciano. 1985. Two interviews. London: Marion Boyars.

BERLINER, Paul F. 1994. Thinking in jazz. Chicago: University of Chicago Press.

BORN, Georgina. 1995. Rational-

izing culture. Berkeley: University of California Press.

BOURGES, Herve. 1968. The student revolt: The activists speak. Translated by B. R. Brewster. London: Jonathan Cape.

BRAXTON, Anthony. 1985. Tri-Axium writings, volume 1. Dartmouth: Synthesis/Frog Peak.

CAGE, John. 1961. Silence: Lectures and writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

CHASE, Mildred Portney. 1988. Improvisation: Music from the inside out. Berkeley: Creative Arts.

CHILDS, Barney; HOBBS, Christopher (eds). 1982-83. Forum: Improvisation. Perspectives of New Music 21:26-112.

COPE, David. 1993. New directions in music. Madison: Brown and Benchmark.

CORBETT, John. 1994. Extended play: Sounding off from John Cage to

Dr. Funkenstein. Durham: Duke University Press.

DAHLHAUS, Carl. 1979. Was heisst Improvisation? In Improvisation und neue Musik: Acht Kongreßreferate, edited by Reinhold Brinkmann, 9-23. Mainz: Schott.

DEAN, Roger T. 1992. New structures in jazz and improvised music since 1960. Philadelphia: Open University Press.

DE LA MOTTE, Diether. 1979. Improvisation in der neuen Musik. In Improvisation und neue Musik: Acht Kongreßreferate, edited by Reinhold Brinkmann, 42-54. Mainz: Schott.

FISKE, John. 1994. Media matters: Everyday culture and political change. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FRASER, Wilmot A. 1983. Jazzology: A study of the tradition in which jazz musicians learn to improvise. Ph.D. diss., University of Pennsylvania.

GLOBOKAR, Vinko. 1979. Reflexionen fiber Improvisation. In Improvisation und neue Musik: Acht Kongreßreferate, edited by Reinhold Brinkmann, 24-41. Mainz: Schott.

GOLDSTEIN, Malcolm. 1988. Sounding the full circle. Sheffield, England: Goldstein/Frog Peak.

GRIDLEY, Mark. 1994. Jazz styles: History and analysis. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

HARRIS, Cheryl I. 1993. Whiteness as property. Harvard Law Review 106, no. 8:1707-1791.

HOUN, Fred Wei-han. 1985-88. Asian American music and empowerment. Views on Black American Music 3:27-32.

JANG, Jon. 1985-88. We don't all sound alike. Views on Black American Music 3:33-38.

JOHNSON, Tom. 1989. The voice of new music: New York City 1972-1982. Eindhoven, Netherlands: Het

Apollohuis.

JOHNSON-LAIRD, Philip N. 1991. Jazz improvisation-A theory at the computational level. In *Representing musical structure*, edited by Peter Howell, Robert West, and Ian Cross, 291-325. London: Academic Press.

JONES, LeRoi. 1963. *Blues people*. New York: William Morrow.

JOST, Ekkehard. 1975. *Free jazz*. Vienna: Universal Edition.

KOFSKY, Frank. 1970. *Black nationalism and the revolution in music*. New York: Pathfinder.

KOSTELANETZ, Richard. 1987. *Conversing with Cage*. New York: Limelight.

LATEEF, Yusef A. 1985-88. The pleasures of voice in improvised music. *Views on Black American Music* 3:43-47.

LEVIN, Michael; WILSON, John S. 1994. *No bop roots in jazz*: Parker.

Down Beat 61, no. 2:24-25. (Originally published September 9, 1949.)

LIPSITZ, George. 1995. The possessive investment in whiteness: Racialized social democracy and the "White" problem in American studies. *American Quarterly* 47, no. 3:369-427.

LITWEILER, John. 1984. *The freedom principle: Jazz after 1958*. New York: Da Capo Press.

MANDELES, Chad. 1981. Jackson Pollock and jazz: Structural parallels. *Arts Magazine* 57:139-141.

MCGREGOR, Maxine. 1995. *Chris McGregor and the Brotherhood of Breath: My life with a South African jazz pioneer*. Flint, Mich.: Bamberger Books.

NOGLIK, Bert. 1981. *Jazz-werkstatt international Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik.

_____. 1990. *Wege improvisierter Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik.

NYMAN, Michael. 1974. *Experimental music: Cage and beyond*. New York: Schirmer Books.

RADANO, Ronald. M. 1992. Jazzin' the classics: The AACM's challenge to mainstream aesthetics. *Black Music Research Journal* 12, no. 1:79-95.

_____. 1993. *New musical figurations: Anthony Braxton's cultural critique*. Chicago: University of Chicago Press.

REVILL, David. 1992. *The roaring silence: John Cage, a life*. New York: Arcade Publishing.

RZEWSKI, Frederic. 1968. *Description and analysis of a process*. Unpublished, obtained from the author.

SCHWARTZ, Elliott, and Daniel GODFREY. 1993. *Music since 1945: Issues, materials and literature*. New York: Schirmer.

SERVAN-SCHREIBER, J. J. 1969. *The spirit of May*. New York: McGraw-Hill.

SLOBODA, John A. 1985. The musical mind: The cognitive psychology of music. Oxford: Oxford University Press.

SMALL, Christopher. 1987. Music of the common tongue. London: Calder.

SOLOMON, Larry. 1985. Improvisation II. Perspectives of New Music 24, no. 2:224-235.

SOMERS, Margaret R., and Gloria D. GIBSON. 1994. Reclaiming the epistemological "Other": Narrative and the social constitution of identity. In Social theory and the politics of identity, edited by Craig Calhoun, 37-99. Cambridge: Blackwell.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. 1971. Texte zur Musik 1963-1970. Koln: Verlag M. DuMont Schauberg.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. 1991. Developing variations: Style and identity in Western music. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TAYLOR, Arthur. 1993. Notes and

tones: Musician-to-musician interviews. Liège, Belgium: A Taylor, 1977. Reprint, New York: Da Capo Press.

WALTON, Ortiz. 1972. Music: Black, white and blue. New York: William Morrow.

WILMER, Valerie. 1992. As serious as your life: The story of the new jazz. London: Allison and Busby, 1977. Reprint, London: Serpent's Tail.

ZWERIN, Michael. 1991. A lethal measurement. In John Cage: An anthology, edited by Richard Kostelanetz, 161-168. New York: Praeger, 1970. Reprint, New York: Da Capo Press.