

Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros

Nicholas Cook (Royal Holloway, Egahn, Inglaterra)
Nicholas.Cook@rhul.ac.uk

Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
fborem@ufmg.br

Resumo: Ingrid Monson, entre outros, defende que falta à música de "arte" ocidental a dimensão interativa e colaborativa do jazz. Esse artigo parte da interação no jazz e de abordagens deste tema por seus teóricos, em direção a um modelo mais geral de música enquanto atividade social. Sugiro uma ampla valorização da música – qualquer música – enquanto instrumento por meio do qual aprendemos a trabalhar com os outros, a negociar caminhos de ação compartilhados dentro de estruturas composticionais que são mais bem compreendidas como pontos de partida, ao invés de especificações de ação. Vislumbrar a música de "arte" ocidental nessa perspectiva e levar a sério a consideração sobre a dimensão social que Alfred Schutz há muito tempo enfatizou – em um artigo cujo título tomei emprestado – ajuda a dar uma nova roupagem à excessiva orientação pelo texto escrito que, questionavelmente, tem provido os musicólogos com uma visão desequilibrada da música.

Palavras-chave: improvisação, performance musical, comunidade, musicologia, tradição oral e auditiva.

Making music together, or improvisation and its others

Abstract: It has often been claimed, for instance by Ingrid Monson, that Western 'art' music lacks the interactive, collaborative dimension of jazz. This article works from interaction in jazz, and approaches to such interaction by jazz theorists, towards a more general model of music as social action: I suggest that we value music—all music—largely as a medium through which we learn how to work with others, how to negotiate shared courses of action within compositional frameworks that are better understood as prompts to rather than specifications of action. Seeing Western 'art' music from such a perspective, and so taking seriously the social dimension of music that Alfred Schutz long ago emphasized in the paper whose title I have borrowed, helps to redress the excessive orientation towards the written text that has arguably given musicologists such a lop-sided view of music.

Keywords: improvisation, music performance, community, musicology, aural/oral tradition.

1 – Música enquanto performance

Abordarei meu assunto a partir de duas citações diametralmente opostas, ambas sobre a relação entre o jazz e a música da "arte" européia tradicional. De um lado, Ingrid MONSON (1996, p.74) diz que "a teorização de significado na improvisação nos grupos de jazz deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo da invenção musical. Este contexto não tem paralelo na prática dos compositores clássicos ocidentais do período da prática comum". Por outro lado, Alfred SCHUTZ (1964, p.177) diz que "em princípio, não há diferença entre a performance de um quarteto de cordas e as improvisações em uma *jam session* de jazzistas experts". Uma re-conciliação entre esse dois pontos de vista divergentes é impossível; nada mais apropriado do que declarar um empate técnico.

Enquanto Monson não precisa ser apresentada (voltarei a esta autora no momento apropriado), os escritos do sociólogo Alfred Schutz são menos conhecidos do

que deveriam entre os musicólogos, o que se aplica particularmente ao ensaio de onde tirei ambas a minha citação e a primeira parte de meu título. *Making music together: a study in social relationship* (*Fazendo música juntos: um estudo sobre relação social*) foi publicado inicialmente em 1951, e trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo em tempo real, assuntos que estão muito presentes na pauta dos estudos atuais sobre jazz (uma das minhas posições no presente artigo é que este assunto deveria ter um espaço significativo também na agenda da musicologia voltada para a "arte erudita" ocidental). O objetivo de Schutz neste ensaio não é tanto escrever sobre música quanto, por meio da música, escrever sobre as dinâmicas das relações sociais e, particularmente, sobre a idéia da inter-subjetividade: em uma surpreendente antecipação da linguagem do final dos anos de 1960, ele argumenta que toda comunicação é baseada no que denomina de "relação mútua de ajuste", e que significa um tipo de engajamento direto e inter-pessoal que acontece quando

"marchamos juntos, dançamos juntos, fazemos amor juntos" - e, é claro, "fazemos música juntos" (SCHUTZ, 1964, p.161-162).

Schutz define uma relação mútua de ajuste de modo a revelar suas credenciais de fenomenólogo (ele é autor de um dos mais extensos ensaios em fenomenologia da música [SCHUTZ, 1976]): estar engajado em música tanto como performer quanto ouvinte é estar engajado no que Schutz chama de "tempo interno", a *durée* de Bergson, uma temporalidade subjetiva não ligada ao tempo "externo" mostrado pelo relógio.

Ele explica isto numa passagem que nos lembra quão longe se vai o ano de 1951 (SCHUTZ, 1964, p.171):

Deixe-nos imaginar que os movimentos lento e rápido de uma sinfonia preenchem um disco de 30,48 centímetros cada. Nossos relógios mostram que tocar qualquer uma destas faixas leva três minutos e meio cada. Este é um fato que poderia interessar o programador de uma estação de transmissão de rádio. Para o ouvinte observador, isto não significa nada. Para ele, não é verdade que o tempo em que ele vivenciou o movimento lento teve a "mesma duração" do tempo que dedicou ao movimento rápido.

Ele explica as diferentes qualidades destes tempos: o "tempo externo" pode ser dividido em porções iguais, ao passo que, no "tempo interno", não há subdivisões, medidas de tempo distintas do conteúdo da experiência durante aquele tempo. Para Schutz, então, fazer música juntos significa o engajamento de dois ou mais indivíduos dentro de um tempo interno compartilhado: "esta comunhão do fluxo de experiências do tempo interno do outro, este vivenciar de um presente vívido comum, constituindo. . . a relação mútua de ajuste, a experiência do 'Nós', que está na base de qualquer possível comunicação" (SCHUTZ, 1964: 173). Quando ele utiliza esta idéia como base para descrever uma performance de um instrumentista solista com acompanhamento de teclado, o resultado (se nos permitirmos uma terminologia husseriana) é quase indistinta dos relatos sobre interação em performance apresentados por Monson e outros autores de estudos sobre jazz: cada performer "tem de prever o Outro por meio da audição, atrasos e antecipações, qualquer virada na interpretação do Outro, é estar preparado, a qualquer momento, para ser líder ou acompanhador" (SCHUTZ, 1964, p.176). Dois parágrafos adiante, Schutz defende o ponto de vista de que, em princípio, não há diferença entre um quarteto de cordas e uma *jam session*.

Neste ensaio, Schutz desenvolve suas idéias atacando parcialmente as idéias do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Como Schutz, Halbwachs também vê música como um campo de experiências para teorias sociais mais amplo - no caso de Halbwachs, o de uma "memória coletiva" socialmente construída - mas no caso de Schutz, para usar suas próprias palavras, Halbwachs dividiu "o campo da música em duas partes distintas: música enquanto experiência do músico com boa formação e música enquanto experiência do homem comum" (SCHUTZ, 1964, p.163). Halbwachs considera

que a experiência do músico com boa formação está baseada na "possibilidade de traduzir música em símbolos visuais - ou seja, o sistema de notação musical - o qual possibilita a transmissão da música"; vista desta maneira, a composição torna-se literalmente uma questão de manipular símbolos, e a experiência do homem comum se torna, de certa maneira, parasitária da "linguagem musical socialmente condicionada" dos músicos de boa formação. Assim, cabe a Halbwachs mostrar no seu argumento que, sem o acesso à notação, os leigos são incapazes de lembrar da própria música: ao contrário, se lembram de uma melodia por meio da letra da canção, se lembram de como dançar por meio das ações físicas que estão codificadas na dança etc. Mas Schutz pensa diferente. Ele argumenta que isto representa uma falta de compreensão de ambas a experiência musical e a notação musical: "O símbolo musical não é nada além de instruções para o performer produzir, por meio de sua voz ou instrumento, um som de altura e duração definidas" (SCHUTZ, 1964, p.166). Segundo ele, os símbolos da notação - como outros conhecimentos discursivos musicais - existem somente no tempo externo; eles são suplantados ou apagados pelos valores prenhes de nuances conferidos às alturas ou durações durante a performance e assimilados dentro da experiência subjetiva do tempo interno.

Obviamente, o que Schutz fala sobre a notação não é bem verdade: quando ele diz que "O símbolo musical não é nada a não ser instruções para o performer", esta afirmação se aplicaria mais à tablatura e não à notação na pauta. Como vejo esta questão, a "arte" erudita ocidental vive um estranho tipo de vida dupla na medida em que, por um lado, funciona como uma cultura do som experienciado (descrito por Schutz) mas, por outro, como uma cultura de símbolos visíveis, uma forma esotérica de literatura (em meu livro *Music, Imagination, and Culture* me refiro a isto como "os dois lados do mesmo tecido musical"). A diferença entre a notação na pauta e a notação na tablatura é central para esta questão, porque é através da notação na pauta - como uma maneira estilizada de representar padrões de som, e não simplesmente uma série de instruções para execução imediata - que a música é capaz de circular como um texto inteligível. Acrescentaria que, por razões que remontam ao século XIX e à formação da disciplina a partir do modelo da filologia, a musicologia (quero dizer, a musicologia "erudita" ocidental) constituiu-se majoritariamente de estudos sobre textos escritos, estudos sobre apenas um lado do tecido musical, mas não sobre o outro. Um outro lado de tarefas não cumpridas, em que a musicologia de hoje terá que se haver com a música enquanto performance - ou seja, a música que se experimenta como parte da vida diária de praticamente qualquer pessoa (exceto dos musicólogos, sou tentado a dizer).

É aí que pretendo contribuir com o presente artigo. O problema de tentar desenvolver uma musicologia da performance é que, como a etimologia do termo sugere, ser um "musicólogo" é pensar a música enquanto texto

(o que, desta maneira, ao contrário do meu comentário superficial na sentença anterior, está profundamente fundamentado em fatores disciplinares e não em uma erudição descabida e responsável pelo distanciamento dos musicólogos da performance). E se você pensa a música como texto, então, é quase inevitável que você pense sobre a performance como reprodução, como representação em som e no tempo de algo que tem sua existência autônoma, independentemente da performance (e ambos os termos "reprodução" e "representação" são utilizados aqui como sinônimos de "performance" quando se escreve sobre a tradição da "arte" ocidental). Então, há aí uma necessidade de se valorizar, separadamente, as noções de música e texto. Uma das maneiras de se fazer isto é por meio de comparação com outras tradições, nas quais a música não é identificada da mesma maneira com textos escritos, ou naquelas em que a função do texto é diferente de sua função dentro da tradição da "arte" ocidental – ou pelo menos, da maneira com que os musicólogos a vêm agindo dentro da tradição da "arte" ocidental. Em diversos momentos (COOK, 2003a), tenho buscado esta comparação dentro da tradição do gin (ou zíter longo chinês), o qual possui uma forma altamente desenvolvida de notação – mas que funciona de uma maneira muito distinta da notação da pauta ocidental. Nele, por contraste, devo buscar uma comparação com uma tradição musical na qual a relação entre a notação e a prática de performance é mais solta, uma tradição que geralmente é identificada (talvez inconscientemente) com improvisação: o jazz.

– 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0 – 0 –

A controvérsia entre Schutz e Halbwachs pode parecer obscura como ponto de partida para um estudo desta natureza, mas o argumento de Schutz possui ramificações muito amplas: essencialmente, ele diz que, se querermos compreender como as pessoas fazem música juntas – se querermos compreender música enquanto performance – então precisamos pensar na música como algo diferente da tradição letrada, baseada no texto. E a impermeável distinção que Halbwachs tentou erigir e à qual Schutz se opôs – entre a música letrada da tradição da "arte" e a música puramente auditiva do cidadão comum – está fortemente relacionada com a distinção igualmente impermeável que se tornou lugar-comum nos textos sobre jazz: aquela entre a tradição da música de "arte" baseada na partitura e a tradição oral e auditiva do jazz. Um exemplo recente e surpreendente é a contribuição de Bruce JOHNSON (2002) para o *Cambridge Companion to Jazz*, ao qual deu o título de *Jazz as cultural practice*.

O argumento básico de Johnson é que a sociedade institucionalizada de hoje é "centrada na visão": o visual é privilegiado sobre o auditivo e o oral para "manter um regime de conhecimento-como-controle" (JOHNSON, 2002, p.100). Como uma expressão autorizada desta sociedade institucionalizada, a música de "arte" está centrada no texto, o qual representa "o objeto do foco visual-mental de cada

músico que se dirige diretamente ou é conduzido a partir do 'altar' central". O programa está centrado no "opus": é um monóculo de escopo hegemônico, um olho engajado em um 'produto' (JOHNSON, 2002, p.102). Por contraste, "jazz distingue-se dos modelos da música-de-arte por priorizar o ouvido na performance de improvisações coletivas. O jazz é um ponto auditivo dentro de uma epistemologia dominada pela visão" (JOHNSON, 2002, p.104). Desta maneira, o jazz é marginalizado por uma economia de cultura orientada para a obra "acabada" da música, e por aquilo que Johnson chama de "estética musical autorizada" (JOHNSON, 2002, p.105), o que pode ser epitomizado pelo "eminente musicólogo de Sorbonne André Pirro", que afirmou que "nunca mais irei a concertos. Porque ouvir música? Lê-la já é o bastante" (JOHNSON, 2002, p.103). Johnson, consequentemente, deplora qualquer reconciliação entre o jazz e a musicologia, a qual ele descreve como "um dos mais conservadores de todos os discursos críticos" (JOHNSON, 2002, p.112), martelando sem piedade quando defende que "o jazz, em aspectos muito relevantes, tem mais em comum com as práticas improvisatórias não-musicais do que com as práticas musicais não-improvisatórias e, por isto, é melhor compreendido em relação a estas últimas" (JOHNSON, 2002, p.103).

A expressão de Johnson sobre esta distinção refratária entre o literato e o auditivo-oral, entre música de "arte" e o jazz pode ser extrema, mas suas preocupações estão disseminadas na literatura sobre jazz. Duas áreas particularmente sensíveis estão relacionadas com o que é percebido como tentativas da indústria do conhecimento institucionalizado de invadir o jazz. Uma delas é a institucionalização da educação do jazz, percebida como uma insinuação dos valores da cultura letrada a partir de seu interior, produzindo, assim, músicos de jazz que pensam como os músicos de "arte" – músicos para os quais o jazz é um estilo ou uma habilidade ao invés de um "jeito artístico particular de viver a vida" (BERLINER, 1994, p.486). O outro, mais obscuro, mas talvez mais insidioso por esta razão, é a tentativa de abraçar o jazz dentro das práticas de análise da música de "arte", colocando o jazz dentro do cânone, demonstrando como ele também é, à sua maneira, uma música de "arte" (uma inspiração que tem, claro, servido de motivação para certos músicos de jazz, a partir da época de 'Duke' Ellington). Os argumentos a respeito de como, porque e se devemos analisar o jazz são muito antigos; alguém pode recordar, por exemplo, Sonny Rollins jurando nunca mais ler as críticas sobre suas performances depois de ler a análise de Gunther Schüller do Blue 7, no qual Schüller elogia a interpretação de Rollins, mostrando como ele sintetiza os valores da música de "arte": integração, coesão estrutural e organicidade. É difícil articular o que está sendo debatido aqui sem levantar a distinção (permeável ou não) que está por trás de tudo: raça.

Talvez mais influente do que a tradição da análise representada por Schüller (e, depois dele, pela adoção de métodos teóricos como conjunto de notas por Jeff Pressing Steve ou de métodos schenkerianos por Steve Larson, por exemplo) tem sido a tradição representada

por Ben Sidran e Samuel Floyd Jr. A abordagem de Sidran é explicitamente baseada no mapeamento da distinção entre as tradições letrada e auditiva-oral, e aquelas entre o branco e o negro: reverbera aqui um eco de Schutz quando ele escreve que "não apenas é possível que a tradição oral do homem oral seja 'incompreendida' pelo homem letrado – uma falha na comunicação – mas que o homem literato falhe mesmo em reconhecer que uma tentativa de comunicação está, de fato, em curso" (In: WALSER, ed. 1999, p.298). Algumas sentenças depois, ele acrescenta que "assim, um desentendimento completo está no coração da relação entre a América negra e a América branca". Os ecos de Schutz continuam quando Sidran descreve "a abordagem 'negra' peculiar do ritmo" como "em função de uma abordagem oral maior da época" (In: WALSER, ed. 1999, p.299), o que é, em si mesmo, o produto de uma "natureza de comunhão inerente à improvisação oral" (Por causa disto, ele acrescenta: "Capturar os ritmos da música africana ou afro-americana moderna com a notação ocidental é muito parecido com tentar capturar o mar com uma rede"). Floyd desenvolve a idéia de uma sensibilidade inerente aos negros por meio de sua evocação do amplamente difundido conceito de "*Signifyin(g)*" de Henry Louis Gates Jr. Segundo ele, a qualidade central do discurso negro é a intertextualidade diferentemente figurada que, em música, dá margem para Floyd chamar de série de "declarações, afirmações, alegações, buscas, retomadas, implicações, simulacros e simultaneidades musicais", por meio das quais os músicos referenciam a peça que estão tocando, referenciam a performance um do outro e referenciam a tradição auditiva do jazz como um repositório de performances de outros músicos – cujo resultado, Floyd afirma, é o efeito de "narrar" dos "músicos negros quando dizem que 'contam uma história' quando improvisam" (In: WALSER, 1999, p.409).

Isto certamente teve um impacto sobre a posição dos músicos de jazz brancos (ao quais, discute-se, tenderam a ser marginalizados na historiografia do jazz), mas não estou sugerindo que esta consideração racial da distinção entre o literato e o auditivo-oral seja uma colocação racista, no sentido de que é baseada em valores biológicos e não culturais. Ao mesmo tempo, isto traz à tona uma forma de essencialismo, expresso, por exemplo, por meio de conceitos abstratos como "homem oral" (o qual Sidran opõe ao "homem letrado"). O resultado é um entrincheiramento destas categorias que se opõe – e assim, porque é mapeado nelas, um entrincheiramento da oposição entre jazz e música de "arte". Isto cria uma tendência para o pensamento estereotipado que discuti em relação ao capítulo de Johnson. Por um lado, o jazz é visto como paradigmaticamente auditivo-oral – e, por isso, puramente auditivo-oral –, apesar da evidência de seu papel ubíquo desempenhado na prática do jazz nos textos escritos, que vão desde notações musicais até livros sobre teoria; freqüentemente tem sido apontado que a improvisação, no jazz e em diversas outras manifestações musicais, é uma das mais mitificadas de todas as práticas culturais (STERRITT, 2000). Por outro lado, temos uma visão

da música de "arte" que não deixa espaço para o papel criativo do performer, no qual o ouvido não tem prioridade e no qual a afirmação esnobe do musicólogo francês sobre não ir mais a concertos (certamente uma paráfrase de Brahms) é apresentada como se fosse representativa da vida cotidiana dos amantes da música clássica.

Meu argumento é mais específico. O estereótipo "letrado" pode ser aplicado à música de "arte", concebida como um tipo de texto literato, mas *não* se aplica à música – qualquer música, incluindo a música de "arte" – na performance. Meu argumento é que fazer música juntos envolve precisamente aquelas características que foram descritas como auditivas-orais, ao invés de letradas, como negra ao invés de branca, com pertencente ao jazz ao invés de música de "arte". A distinção real, para resumir, está entre a música enquanto texto e a música enquanto performance.

2 – Performance enquanto improvisação

A improvisação, elemento geralmente considerado como definidor do jazz, não é apenas altamente mitificada, mas também fortemente marcada em termos ideológicos. O próprio termo ocupa um espaço perigoso: em diferentes culturas, a idéia de "improvisação" tem sido vista como subjacente à idéia de "obra" ou "composição", de tal forma que a improvisação é o "outro" da composição, um termo "marcado" e, por isso, subordinado (BLUM, 1998, p.36). Paul BERLINER (1994, p.2) observa que a improvisação é geralmente descrita "em temos do que *não* é, ao invés do que é"; Leo TREITLER (1991, p.66-67) a caracteriza como "a exceção de algo normal e mais consolidado, algo com todos os atributos que faltam à improvisação: preparação, orientação, um planejamento anterior, um progredir previsto e fluente", acrescentando "algo que, é claro, é 'composição' ". Este tipo de valorização negativa foi proclamada de muito conspicuamente em um livro de 1944, com o título ameaçador de *Verdict on Índia* (SUTTON 1998, p.72): "A música indiana é quase que exclusivamente improvisatória. A arte não é, nem nunca foi, e nunca poderá ser uma questão de improvisação". Fica difícil, então, não ver traços de um, talvez não intencional, racismo na comum visão de outrora de que os músicos de jazz são "iletrados em relação à expressão verbal de sua própria arte". É particularmente assustador que visões como essa podem ser encontradas em contextos onde uma agenda ideológica seria menos provável, como no modelo computacional para improvisação *bebop* de Philip Johnson-Laird (cujo propósito é verificar, da maneira mais parcimoniosa possível, a variedade com que os improvisadores tocam). JOHNSON-LAIRD (1991, p.292) afirma, como se isto fosse uma verdade evidente, que

"A característica psicológica essencial da improvisação musical, seja ela no jazz moderno, na música clássica, da Índia, da África ou de qualquer outro tipo, é que os próprios músicos não tem um acesso consciente aos processos que sublinham sua produção musical. Uma pessoa comum pode achar esta afirmativa surpreendente, mesmo inacreditável; um psicólogo cognitivista achará isto prosaico."

A consolidada pesquisa etnográfica de BERLINER (1994) tem falseado visões como esta da maneira mais abrangente que se possa imaginar: os músicos de jazz possuem uma etno-teoria elaborada e altamente articulada, e que se relaciona diretamente e em grande extensão com temas fundamentais da análise do jazz. Por exemplo, JOHNSON-LAIRD (1991, p.292-293) diz que "Um mal entendido freqüente é dizer que [a improvisação] depende da aquisição de um repertório de motivos. . . que, depois, são alinhavados um após o outro para formar uma improvisação. . . qualquer músico de jazz competente sabe que é muito mais fácil criar novas frases do que tentar aprender um vasto repertório deles e utilizá-los em solos". É provável que o ponto de vista de Johnson-Laird reflita uma estética romântica titubeante (possivelmente, na linha da crítica de Collingwood sobre "arte falsa") e os princípios lingüísticos chomskyanos, ao invés de discussões reais com músicos de jazz, competentes ou não, uma vez que os informantes de Berliner disseram justamente o contrário: "Veteranos se referem aos padrões discretos que armazenam nos seus depósitos de repertório como vocabulário, idéias, licks, truques, pet patterns, crips, clichês e, na linguagem mais funcional, coisas que você consegue fazer", ao passo que "Para alguns músicos, este é o foco total de seus primeiros programas de estudo" (BERLINER, 1994, p.102, 101). Mas é provável que a posição de negação de Johnson-Laird, enquanto consideração sobre o papel de elementos aprendidos na análise do jazz, também reflita uma abordagem excessivamente redutiva da repetição: para ele, um padrão ou é repetido literalmente ou é diferente – e, desta forma, seria difícil imaginar como músicos de jazz poderiam memorizar padrões suficientes para suprir as improvisações de uma vida inteira.

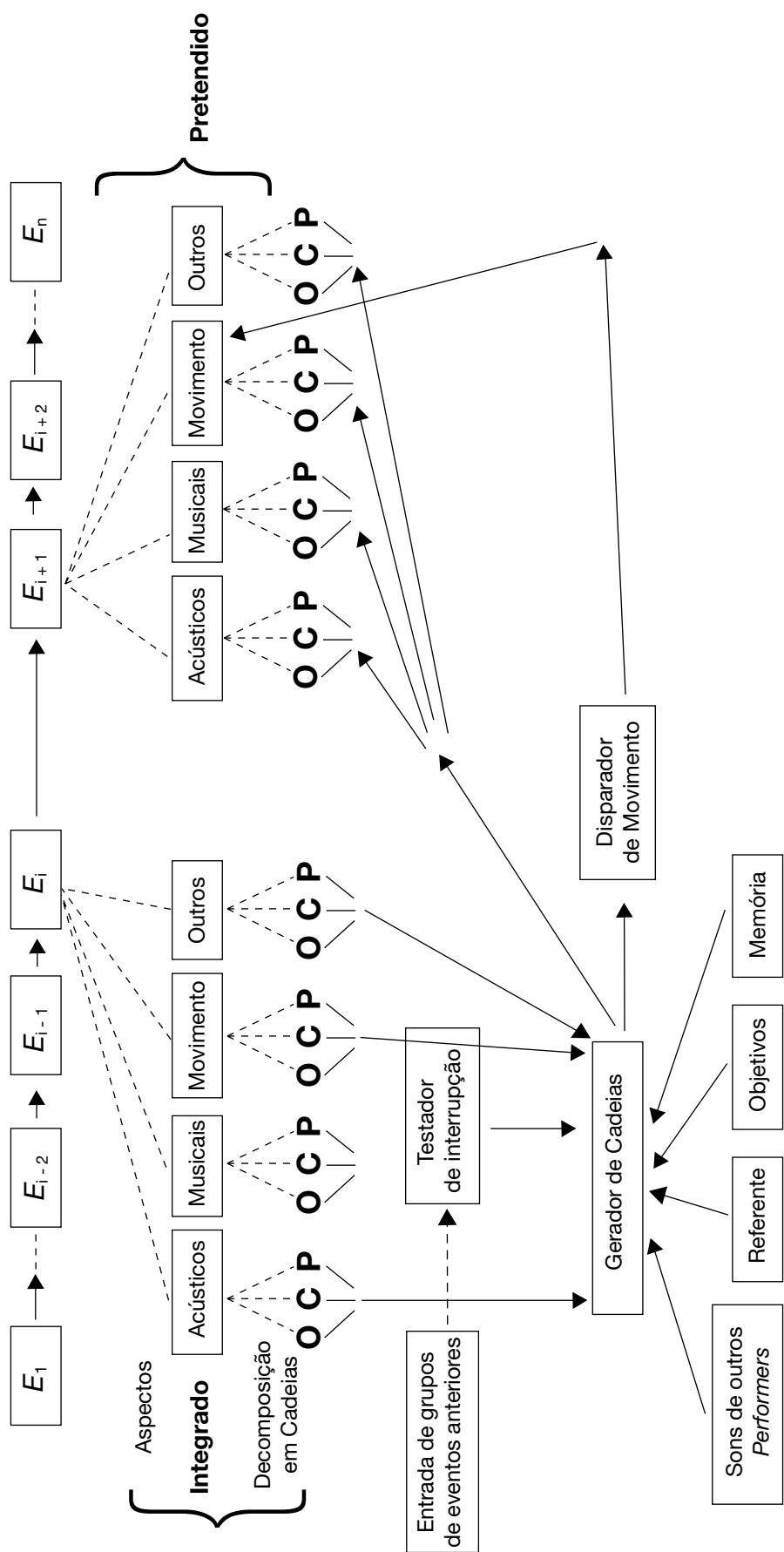
Várias características relevantes na minha argumentação estão incorporadas no modelo esquemático de improvisação de Jeff PRESSING (1988), reproduzido no Ex.1.

Trata-se de uma representação do processo por meio do qual um improvisador vai de um evento E_i , para um evento E_{i+1} ; em que o papel central é desempenhado pelo "Gerador de Cadeias" (*array generator*) central, cuja saída (*output*) determina o evento E_{i+1} , e para o qual tudo dentro de E_i é uma entrada (*input*). De certa maneira, o modelo pode ser visto como um desenvolvimento das implicações de Ted GIOIA (1988, p.60), quando ele caracteriza a improvisação no jazz como uma "retrospectiva": o improvisador reage ou responde ao evento E_i , analisando-o ou "decompondo-o" em um certo número de aspectos, cada um tendo potencial para uma possível continuação. Esta decomposição é um processo em várias camadas, no qual o evento é analisado primeiro como "Acústico", "Musical" (o que se refere à representação cognitiva), "Movimento" (gesto) e "Outros" aspectos, e no qual cada um destes aspectos é analisado, por sua vez, como O(bjetos), C(aracterísticas) e P(rocessos). Dentro de qualquer uma destas dimensões, a relação entre E_i e E_{i+1}

pode ser de similaridade ou contraste. Comparado com a categorização simplista do igual ou do diferente de Johnson-Laird, o modelo de Pressing tem a flexibilidade necessária para capturar todo o espectro de técnicas transformacionais que BERLINER (1994, p.186-) chama de emparelhamento (*coupling*), fusão, cruzamento de contorno (*contour crossover*), recobrimento (*overlap*), truncamento (*truncation*), substituição e um tipo de permutação de aspectos de um motivo para outro: como BERLINER (1994, p.146) coloca – e isso é, em essência, exatamente o que o modelo de Pressing representa – "os músicos trazem inflexões e ornamentos de frases específicas para ornamentar outras frases", de forma que "virtualmente, todos os aspectos podem servir como modelos compostoriais".

Mas esta abordagem concatenacionista (para tomar um termo emprestado de Jerrold Levinson [1997] para caracterizar a natureza seqüencial da escuta cotidiana da música) representa apenas um aspecto do modelo de Pressing, cujo elemento mais conhecido é o que ele chama de "referente". De acordo com Bruno NETTL (1998, p.15), "pode-se afirmar, como um fato crível, que os improvisadores sempre têm um ponto de partida, algo que eles utilizam para improvisar". Charles Mingus expressou a mesma idéia mais sucintamente quando disse a Timothy Leary: "Você não consegue improvisar sobre o nada, cara... você tem de improvisar sobre alguma coisa" (KERNFELD, 1995, p.11). Da mesma forma, Pressing define o referente como um "guia subjacente e específico de uma obra ou um esquema utilizado pelo músico para facilitar a geração do comportamento improvisado" (PRESSING, 1998, p.153), uma formulação que inclui diversos princípios comumente chamados de paráphrase, improvisação motívica e fórmulas de improvisação. Cada um destes princípios envolve uma referência ao modelo abstrato em um ponto qualquer da improvisação, contrário ao movimento seqüencial de E_i para E_{i+1} , e é por esta razão que o referente é mostrado na parte de baixo do Ex.1, como uma entrada separada para o gerador de cadeia. Vale a pena notar que a improvisação também envolve referência a construtos que não se qualificam como referentes no senso estrito de Pressing (pois, para ele, a referência é específica de cada peça), mas que exercem um papel comparável no processo improvisatório: refiro-me, por exemplo, a expectativas padronizadas em relação à moldagem temporal dos solos e ao "repertório de composições, solos clássicos e frases discretas" (BERLINER, 1994, p.493) que representam a tradição do jazz internalizada pelo instrumentista, assim como o estoque pessoal de "licks, piruetas, pet patterns, crips, clichês. . . e coisas que você consegue fazer", ao qual me referi anteriormente.

A característica do referente que quero enfatizar neste contexto – e ao qual retornarei mais à frente – é a flexibilidade da relação entre o referente e a improvisação nele baseada e, por isso, da natureza do próprio referente. PRESSING (1998, p.52) diz que, no jazz, "o referente é a forma canção, que inclui melodia e acordes", mas que,



Ex.1 – Modelo esquemático de improvisação de Jeff PRESSING (1988, p. 160, Fig.7.4; Reprodução autorizada por Clarendon Press).

claro, é muito flexível: no *bebop*, a forma canção pode ser representada somente por meio da progressão harmônica e, mesmo assim, há uma enorme flexibilidade nas disposições dos acordes (*voicings*) e substituições. Ed Sarath se refere à "desconstrução do referente" (SARATH, 1996, p.20), trazendo efetivamente a própria idéia de "decomposição" de Pressing para relacionar com o referente, mas focando particularmente em aspectos da consciência do tempo, desta maneira provendo uma ligação que nos leva de volta ao ensaio *Making music together* de Schutz. Correndo o risco de uma simplificação exagerada, a idéia central da abordagem de Sarath é que os improvisadores não trabalham em termos de notas individuais, à maneira do modelo computacional de Johnson-Laird, mas em termos de grupos significativos de notas – os "motivos" cuja existência Johnson-Laird negou. Somente nos pontos de junção entre estes grupos é que o instrumentista seria capaz, nas palavras de Sarath, "revigorar" ou, em outras palavras, avaliar se ouve e determina a próxima frase da improvisação apropriadamente.

O Ex.2 mostra o que está em questão: os fecha-parênteses indicam pontos de revigoramento, enquanto que o colchete horizontal mostra uma frase prolongada, não interrompida por pontos de revigoramento. Uma vez embarcado nesta frase, o instrumentista está comprometido a continuar até seu final, independentemente do que ocorra. Em suma, é um "clichê de jazz" (SARATH, 1996, p.10) e esta situação corresponde aos relatos de David SUDNOW (1978, p.32) sobre os primeiros estágios da performance do piano no jazz ("A mão postada em uma direção, se dirigindo para o todo, primeiro, comprometida com seu movimento de saída e, depois, comprometida com sua inalterada continuação naquela direção particular"). Em contraste, o Ex.3 mostra a mesma música, concebida diferentemente: a longa frase é quebrada em grupos menores de notas, cada um com um ponto de revigoramento, criando, a cada vez, a possibilidade de outras continuações, outras decisões em tempo real, baseadas no desenrolar dos eventos (cada ponto de revigoramento de Sarath poderia ser visto como correspondente a um dos "eventos" do modelo de

Pressing). Esta ligação muito mais íntima do ouvir e do tocar corresponde ao que SUDNOW (1978, p.152) chama de "cantar com os dedos": é esta experiência que Sarath chama de "transcendência" e que Berliner evoca quando diz que "Sob os extraordinários poderes de concentração do solista, as aspectos do cantar e da visualização da mente atingem uma perfeita união entre concepção e corpo. . . Nenhum tempo autônomo separa concepção de expressão e o hiato entre intenção e realização desaparece" (BERLINER, 1994, p.217). Neste ponto, torna-se óbvio que a concepção de Sarath poderia ser facilmente traduzida na linguagem do tempo-consciência husserliano, dando origem a algo próximo da articulação do tempo interno de Schutz. Obviamente, é de Schutz a visão de que isto se aplica igualmente à performance do jazz e à performance da música "de arte" ocidental. Através da mesma habilidade de revigorar e responder aos eventos correntes, os membros de um quarteto de cordas mantêm o andamento entre si, a afinação entre si, o equilíbrio sonoro entre si, em suma, fazem música juntos.

Mas há algo que venho rodeando, mas que não devo adiar mais: as implicações, segundo as quais, a improvisação no jazz pode ser compreendida tanto como um solo ou como uma atividade coletiva. Talvez o mais limitante dos pressupostos de Johnson-Laird seja que a improvisação no jazz é uma atividade puramente solística; mas não há nada dele que eu possa citar diretamente neste sentido, porque ele nem mesmo levanta a possibilidade de que a improvisação possa ser outra coisa. PRESSING (1988, p.154) permite, dentro do seu esquema, a influência de outros instrumentistas no início da improvisação (por isso, a entrada no gerador de cadeia denominada "Sons de outros instrumentistas", vide Fig.1 acima), mas na prática, ele não dá tanta ênfase: "Para simplificar. . ." diz ele, ". . . falamos primariamente em termos de improvisação solo no que segue, acrescentando os efeitos de outros performers diretamente quando necessário, em certos pontos". Na verdade, suspeito que faça mais sentido ver a improvisação solo como um caso especial de improvisação coletiva do que o contrário: o elemento central em ambos os modelos



Ex.2 – Frase improvisada com pontos de revigeração
(SARATH, 1996, p.10, Fig.8; Reprodução autorizada pelo autor)



Ex.3 – Frase improvisada com mais pontos de revigeração
(SARATH, 1996, p.12, Fig.12; Reprodução autorizada pelo autor).

de Pressing e Sarath é a resposta do improvisador à sua própria performance, como nas palavras de Lonnie Hillyer, nas quais improvisar "é realmente como um cara tendo uma conversa consigo mesmo" (BERLINER, 1994, p.192) e uma das experiências características da improvisação fluente no jazz é que – como SUDNOW (1978, p.xiii) coloca – "os dedos fazem a música por conta própria"¹. Isto pode soar como um tipo de personalidade dupla, mas pode ser mais bem compreendido nos termos da referência de Schutz (a qual citei anteriormente) sobre "a mútua relação de ajuste, a experiência do 'Nós', que está na base de toda possível comunicação". O "Nós" inter-subjetivo de Schutz, ativado por meio da experiência de um "tempo interno" comum, abarca não apenas o Eu e os outros instrumentistas, mas também o público. Como BERLINER (1994, p.459) coloca, "os performers e ouvintes formam um circuito de comunicação no qual as ações de cada um afetam continuamente o outro". Nessas circunstâncias, faz sentido ver a improvisação solo como um caso especial da improvisação em grupo, na qual os "outros" estão invisíveis o que, consequentemente, coloca dificuldades maiores, e não menores, para o analista.

De toda forma, tanto para os que o praticam quanto para os que o comentam, o aspecto de comunhão no ato da improvisação do jazz é essencial: para Sidran, "As vantagens do modo oral se manifestam na habilidade de realizar atos espontâneos, geralmente improvisados, de natureza grupal" (citado por WALSER ed. 1999, p.298), enquanto que para Matthew BUTTERFIELD (2000, p.3), "a performance ao vivo do jazz é uma interação social por excelência". MONSON (1996, p.68, 84) compara tocar um *groove* com "andar pela rua" com alguém, expressando a primazia do ouvido nessa interação, quando menciona que "Dizer que um músico 'não escuta'... é um insulto grave". Esta autora também enfatiza a indissolubilidade entre o *groove* e o solo: "o vocabulário melódico do solista de jazz que improvisa", diz, "deve sempre ser visto como emergindo em um complexo diálogo entre o solista e a seção rítmica" (MONSON, 2002, p.114). A mesma idéia é expressa sem meias-palavras por Wadada Leo Smith, um virtuoso debochado segundo o qual "a maioria dos 'analistas de música' que, alegadamente, transcreveram as linhas de solo dos grandes mestres. . . não os representaram bem, porque não transcreveram o todo da linha mas, ao contrário, isolaram somente um elemento da linha. Nas avaliações desta música, a opinião corrente tem sido que a linha do solo é a criação do 'solista' e os outros improvisadores envolvidos são meros acompanhadores. Essa avaliação não é correta" (citado por WALSER, 1999, p.321). É previsível que JOHNSON (2002, p.106) – por quem começo a ter compaixão por se destacar como quem não se sustenta – se agarra a esta outra divisão retratária entre jazz e música de "arte": "A improvisação coletiva contínua é... um veículo para uma forma de socialização musical que é periférica à tradição do artista-indivíduo, do 'solista'".

Então, haveria, na tradição da "arte", isto que é a música

de câmara, e música de câmara é precisamente "um veículo para uma forma de socialização musical". Posso defender este ponto em termos de uma performance do *Quarteto de Cordas em Sol Maior*, K.387 de Mozart (como praticamente qualquer outro quarteto de cordas serviria como exemplo). Os músicos podem muito bem tocar as notas exatamente como Mozart as escreveu. Mesmo assim, eles *não* as tocam exatamente como Mozart as escreveu, porque cada nota na partitura está sujeita a uma negociação contextual de afinação, de valores precisos de dinâmica, de articulação, de qualidade tímbrica etc. Por exemplo, os performers mantêm o andamento não porque cada um acomoda a sua maneira de tocar a uma pulsação externa (como acontece com músicos de estúdio com o *click track*), mas porque cada um está continuamente escutando o outro, acomodando seu andamento ao dos outros, resultando em uma temporalidade compartilhada, comunal – o "tempo interno" compartilhado da "relação mútua de ajuste" de Schutz (o que literalmente também se aplica, claro, à esfera dos ajustes da afinação dos músicos). MONSON (1996, p.186) advoga uma compreensão da estrutura musical que tenha "como uma de suas funções centrais a construção de um contexto social" e o K.387 (ou qualquer outra obra de câmara) ilustra o que isto pode significar: a partitura de Mozart coreografa uma série de envolvimentos sociais contínuos entre os músicos, formando uma estrutura ou objetivo compartilhado (uma missão compartilhada, se preferir), mas delegando decisões detalhadas a serem realizadas em tempo real por indivíduos em destaque e à luz das condições locais – condições a serem improvisadas, assim como acontece na vida cotidiana.² Como tudo isto depende da interação entre os performers, é também um insulto acusar um músico erudito de não estar escutando, como se faz no jazz.

De acordo com SARATH (1996, p.21),

" . . mesmo as performances de repertório. . . podem ser consideradas como uma espécie de improvisação. Pois, mesmo nas obras inteiramente compostas, os performers terão algumas opções criativas quanto ao volume das dinâmicas, inflexões, andamento, frequência do vibrato e outras nuances expressivas. Se os performers intérpretes não mudam as notas ou os ritmos delineados pelo compositor, certamente des-constroem padrões de interpretação pessoais ao buscar espontaneamente a realização de peças que eles já tocaram incontáveis vezes"

O argumento inicial e provocativo de Sarath não é de forma alguma único: Carol GOULD e Kenneth KEATON (2000, p.143), por exemplo, argumentam que "tanto os performers de jazz quanto os eruditos interpretam suas peças e, ao fazerem isso, improvisam", concluindo que "as performances de jazz e eruditos diferem mais quanto ao grau do que tipo". De fato, pode-se reclamar que Sarath não avança muito, quando diz que os performers intérpretes "não mudam as notas ou os ritmos", pois, como já expliquei, eles, de fato, mudam (e todo o processo de ensaio são negociações para mudá-los). Ou, talvez, fosse melhor dizer que eles transformam os valores puramente indicativos da partitura (onde um Dó# está exatamente a meio caminho entre o

Dó e o Ré, e uma semínima é exatamente duas vezes mais longa do que uma colcheia) em valores com nuances da performance. Ou, para traduzir isso em termos schutzianos, as categorias abstratas de tempo externo são apagadas ou suplantadas pelos valores subjetivos, pessoalmente situados, do tempo interno: a partitura é deixada para trás e passa a ser não mais que uma pré-história da performance – e este é o sentido no qual, no tempo real da performance, não há diferença, em princípio, entre uma performance de um quarteto de cordas e as improvisações em uma *jam session* por músicos de jazz experts.³ MONSON (1996, p.80) expressa um pensamento quase idêntico: "No momento da performance, a improvisação no jazz simplesmente não tem nada a ver com o texto (ou seu equivalente musical, a partitura)": MONSON (1996, p.81), entretanto, segue para marcar uma distinção com "a música clássica ocidental", na qual "geralmente não é permitido aos performers alterar... a notação musical": sem desejar negar as diferenças óbvias ou aparentes entre as tradições do jazz e clássica (voltarei a isto mais à frente), espero que o argumento de Monson não mais pareça evidente, plausível ou, mesmo, talvez, sustentável.

Poderia ter escolhido um caminho muito menos cheio de voltas para argumentar, contra a afirmação de Monson, que "o contexto interativo e cooperativo da invenção musical [no jazz]. . . não tem paralelo nas práticas dos compositores clássicos ocidentais": poderia simplesmente ter justaposto duas descrições de músicos que combinam a carreira acadêmica com um alto nível de realização na performance. O primeiro é a própria Monson (que toca trompete de jazz). Ela relata (MONSON, 1996, p.141-143), sobre um momento particular na gravação de *Bass-ment Blues* pelo Jaki Byard Quartet, que

Dawson antecipa e reforça as quiáteras contínuas de Tucker nos compassos 5 e 6 ao preencher, com ritmos baseados em quiátera, os espaços entre a caixa, os tom-toms e o bumbo. . . [Dawson] reforça a continuidade das quiáteras de colcheias do solo na linha do baixo. . . seus acentos na caixa articulam uma quiátera de semínima contra esta continuidade que avança para se completar no terceiro tempo deste compasso. Dawson não teria como saber com certeza se Tucker continuaria com colcheias no compasso 6, mas corretamente antecipou que ele continuaria. . . Enquanto que a decisão de Dawson de tocar quiáteras no compasso 6 possa ser prevista em um sentido sintático. . . não há nada com o que pudéssemos predizer as escolhas exatas feitas por este músico individualmente. Momentos tão espontâneos e fortuitos como esses, em que se chega junto ou que se vai junto, são altamente valorizados pelos músicos.

E agora, compare a descrição de John POTTER (1998, p.178-182) do canto de uma passagem da *Missa Victimae Paschali* de Antoine Brumel:

O superius e o bassus entram juntos, mas têm de negociar o andamento, uma vez que não há atividade rítmica no segundo tempo. Isso significa, imediatamente, que os dois cantores devem estar com um contato auditivo muito próximo entre si. O altus imita o superius no meio do próximo compasso, por isso, deve ter estado em contato semelhante com o superius, o qual lhe passou a música. Ao final do primeiro compasso, por um breve momento, os três cantores cantam um Sol, um Lá e um Si bemol simultaneamente. É apenas uma passagem momentânea, mas que cria um momento de forte prazer que, talvez, queiram prolongar. . . Há um alto grau

de confiança mútua à medida que a escala sobe e desce. . . As vozes estabelecem padrões de tensão e relaxamento com uma aguda consciência do outro, tanto procurando se acomodar aos desejos do outro, quanto satisfazendo os próprios.

Monson e Potter podem estar falando sobre tradições musicais bastante distintas, mas não vejo uma diferença essencial entre os tipos de interação de performance que descrevem. Parece que no tempo interno de Schutz, no tempo real da performance, as distinções entre música de "arte" e jazz, entre composição e improvisação, entre o literato e o oral – e talvez, mesmo, entre o branco e o preto – são deixadas para trás.

3 – O som da comunidade

No início da seção anterior, me referi à improvisação como o outro da composição. Na realidade, esta é uma relação que transita em três mãos de direção e as tentativas de mostrar as conexões (e diferenças) entre improvisação, composição e performance ainda está frouxa na literatura. O potencial para confusão é eloquientemente ilustrado por uma passagem da introdução de Bruno NETTL (1998, p.5) à sua edição de *In the Course of Performance*, no qual ele cita a afirmação de Derek Bailey, de que "a improvisação se deleita com a curiosa distinção de ser, ao mesmo tempo, a mais amplamente praticada das atividades musicais e a menos reconhecida e compreendida", ao comentar que

"A afirmação de Bailey sugere a conclusão de que um paradigma adequado do fazer musical teria a improvisação (com um nome diferente? "Composição"? – mas, afinal de conta, é performance também) como peça central, com uma divisão denominada composição (renomada "pré-composição") sob a qual colocaríamos a performance não-improvisada do pré-composto (se puder existir sem alguns elementos de improvisação)."

Com o risco de ser reducionista, me parece que a relação entre improvisação e composição não é realmente problemática. Há muitas características em comum: como dizem Andreas LEHMANN e Reinhard KOPIEZ (2002), "ambos os processos batem no mesmo mecanismo mental e requerem pré-requisitos similares" (pré-requisitos que, eles acrescentam, explicam porque é geralmente impossível ter a certeza se um dado artefato musical foi improvisado ou composto⁴). David STERRITT (2000, p.165) argumenta que as práticas de improvisação tipicamente envolvem elementos significativos de "planejamento, deliberação, pré-conceituação e outras atividades mentais que não são completamente espontâneas, individualistas nem autotécnicas, no sentido sugerido por discursos idealizados de invenção extemporânea" (em outras palavras, ele diz que é a mistificação da improvisação que a faz parecer tão diferente da composição). E, por outro lado, grande parte da atividade composicional poderia ser descrita como envolvendo a transformação do referente, ou de uma cadeia de referentes, o que é muito parecido com a maneira com que Pressing descreve improvisação. Tendo dito tudo isso, há uma diferença fundamental, que quase não admite casos limítrofes e na qual a improvisação acontece *on-line* (no tempo-interno schutziano),

enquanto que a composição acontece *off-line* (no tempo externo). A partir desta diferença, outras seguem. Falando de uma maneira muito geral, alguém poderia dizer que a improvisação é amplamente caracterizada pelo processamento seqüencial e concatenacionista, modelado na parte superior do Ex.1 acima, no qual a composição coloca uma ênfase maior na reestruturação temporal, facilitada por um meio representacional (a notação permite repartir ou duplicar o tempo, por assim dizer, como se dobra ou desdobra folhas de papel). Traduzido na linguagem da teoria musical, isso significa que as composições tendem a favorecer a organização hierárquica, enquanto que a improvisação tende a favorecer a organização heterárquica. Essa não é uma distinção cristalina: há elementos composticionais nas improvisações e há elementos improvisatórios nas composições. Mas em termos de processo, a diferença é categórica: se você improvisa *off-line* então, trata-se de composição; se você compõe *on-line*, então, é uma improvisação.

Por essa razão, me parece que o outro mais significativo da improvisação é a performance, como definido pela tradição ocularmente centrada, que Johnson descreve. Em outras palavras, é como um processo de reprodução de um texto autônomo. Não há uma simples distinção categórica, pois ambos os processos acontecem em tempo real e ambos envolvem certo grau de referência a modelos pré-existentes, provavelmente se estendendo até a intenção de realizar uma obra específica (o K.387 de Mozart, o *Take the "A" train* ou qualquer outra coisa). Em que ponto, então, a relação essencialmente flexível nos modelos pré-existentes encarnados no "referente" de Pressing se transformam na essencialmente inflexível relação implícita na idéia de performance enquanto reprodução? Podemos tentar responder esta questão considerando brevemente uma série de referentes gradativamente mais detalhados. Na performance de um *standard* de jazz – o mais tradicional veículo para a improvisação do jazz –, uma referência para o modelo tipicamente envolve uma progressão harmônica (possivelmente com muita flexibilidade em temos de substituição de acordes e *voicing*); como disse anteriormente, pode, muito bem, haver muito pouca referência, ou nenhuma, à melodia, e a forma é repetitiva e aberta. Por contraste, a performance de um movimento lento das *Sonatas para violino Op. 5* de Corelli não é tão formalmente aberta (embora as repetições de seções não sejam sempre tratadas como obrigatórias) e a parte do baixo provavelmente será tocada como está escrita (mas não teria sido no século XVIII); a progressão harmônica se mantém, mas a melodia extemporaneamente ornamentada pode não mais guardar uma relação evidente com a notação, ao passo que as práticas de realização das vozes no *basso continuo* são, de várias maneiras, semelhantes àsquelas do jazz (como descrito em PRESSING, 1998, p.58-9).⁵ Meu terceiro exemplo, emprestado de Ian MACKENZIE (2000, p.175), é a performance de danças tradicionais irlandesas, nas quais estruturas essencialmente fixas são repetidas de

uma maneira aberta, com a improvisação acontecendo de forma intensa, em um nível que poderia ser denominado sub-notacional. Ele explica,

"A fixidez destas formas leva os não-aficionados (como minha família e vizinhos) em insistir que toda música celta soa a mesma coisa. Ainda assim, os habilidosos instrumentistas tradicionais acrescentam muitos ornamentos e firulas como slides, paradas súbitas, freqüentes arpejos e quiáteras de apoiações."

No caso do meu último exemplo, uma performance previsível do K.387 de Mozart, a improvisação pode ocorrer exclusivamente no nível sub-notacional – o que não é uma razão para negar o *status* de improvisação. A tentativa de localizar um ponto onde a improvisação dá lugar à reprodução, na medida em que o referente torna-se mais detalhado, falha porque a idéia da obra musical completamente autônoma, que não necessita de nada a não ser reprodução, é uma quimera: como Richard COCHRANE (2000, p.140) coloca, "A prática da improvisação de fato existe em todas as performances, exceto naquelas realizadas por máquinas". Em outras palavras, para responder a Nettl, a performance do que é pré-composto nunca existirá sem algum elemento de improvisação.

Mas não seria esta uma conclusão totalizadora e infrutífera? Não seria óbvio que há uma distinção fundamental de proporção entre a improvisação em um *standard* de jazz e um quarteto de Mozart? De acordo com Pressing (que expande seu próprio conceito de referente até a notação gráfica *avant garde*), as notações para improvisação devem ser "substantialmente indeterminadas. Deve haver certa indefinição, ambigüidade, conflito ou incompletude no conjunto de símbolos, e deve ser de uma ordem de magnitude maior do que a indefinição associada a qualquer tradição da notação composicional (PRESSING, 1998, p.58). Poderíamos argumentar que, se todas as notações musicais são, em certo grau, indefinidas, ambíguas, conflitantes ou incompletas em relação à performance,⁶ então a "ordem de magnitude" de Pressing é crucial. Ainda assim, parece difícil de sustentar a intuição de que os *standards* de jazz envolvem improvisação em uma escala maior do que os quartetos de Mozart. Por um lado, a escala envolvida não é de maneira alguma temporal: os perfis de andamento não notados na partitura típica das performances de Furtwängler das *Sinfonias* de Beethoven (COOK, 1996) envolvem espaços estruturais os mais amplos possíveis (e FURTWÄNGLER [1991, p.13, 36], incidentalmente, insistia na natureza fundamentalmente improvisatória da performance adequada, descrevendo-a como um "processo de re-criação" no qual o performer deveria "re-experienciar e re-viver a música de uma maneira nova a cada vez"). Pequeno não quer dizer sem importância: Eve HARWOOD (1998, p.123) escreve sobre os jogos de cantar de garotas afro-americanas nos quais "As improvisações podem ser miniaturas, mas são significativas dentro da comunidade, em que os informantes são sensíveis e altamente críticos aos menores desvios dos textos, canções e métodos de brincadeiras prescritos".

Anderson SUTTON (1998, p.73) argumenta que "se tomarmos um exemplo absoluto. . . talvez cada instrumentista, de alguma forma, improvisa" e, assim, "faz mais sentido reservar a palavra improvisação para escolhas mais substanciais feitas no momento da performance" – e "substancial" ele explica, são as escolhas que "o performer pretende que sejam apreendidas pelo público".⁷ É claro que, com este critério, as dimensões improvisatórias da performance de música de "arte" são substanciais.

De fato, seria mesmo possível argumentar que o mais alto grau de flexibilidade e espontaneidade na performance musical é atingida precisamente naquelas tradições em que os referentes abordam a condição de textos e, principalmente, quando esses textos tornam-se um repertório mais ou menos fixo ou canônico. Um dos princípios básicos das abordagens de ambos Johnson-Laird e Pressing é a maximização de recursos cognitivos limitados: como PRESSING (1998, p.52) coloca, "Uma vez que o referente forneça material para variação, o performer precisa alocar menos capacidade de processamento (atenção) para a seleção e criação de materiais". Visto por este prisma, o relativamente pequeno número de obras freqüentemente tocadas que compõe o repertório ocidental de concertos funciona como o que poderia ser chamado de "super-referentes": esquemas super-aprendidos que permitem aos performers focar sua atenção em um grau excepcional de nuances e de interação em tempo real, naqueles elementos musicais que não são capturados pelo texto notado, mas que mantêm o público ouvindo a mesma música muitas e muitas vezes (e os mesmos músicos tocando-a muitas e muitas vezes) porque, na performance, não é a mesma música. O que é geralmente descrito em termos negativos como "museu" – como qualidade da cultura musical de "arte" ocidental de hoje – sua interminável replicação de um minguado repertório de "obras-de-arte" – poderia ser interpretado mais positivamente como expressando a implicação na qual o foco do interesse criativo muda da composição para a performance. Neste caso, a intuição de que o escopo da improvisação na performance da "arte" ocidental é muito mais restrito do que tradições como o jazz pode refletir, acima de tudo, uma identificação ocularmente centrada na partitura com o que é a música. Desta forma, a improvisação que ocorre nos interstícios da notação – que é audível, mas não visível – parece significar muito menos do que uma improvisação que é suscetível à transcrição, na qual a improvisação pode se tornar visível. Se este for o caso, então existe um descompasso entre a prática musical e o discurso ocularmente centrado por meio do que é representado. Uma maneira de pensar sobre a relação entre as dimensões reproduutivas e interpretativas (ou improvisatórias) da performance da "arte" ocidental, faz referência ao modelo de Erving Goffman da "interação social face-a-face" (BUTTERFIELD, 2000, p.127). Goffman, sociólogo que trabalha com a tradição de Schutz, teoriza a interação social em termos do que chama de canais de atenção: o canal da "linha principal" ou canal do "enredo" contem o conteúdo explícito da interação, enquanto

que os canais secundários – aos quais Goffmann se refere como canais "direcionais" e canais "desatentos" (BUTTERFIELD, 2000, p.130-131) – comportam mensagens de atitudes que correm paralelamente, contextualizam, modificam, qualificam ou, talvez, contradizem o conteúdo explícito (por exemplo, por meio do contato visual, movimentos de cabeça, giros de corpo ou ruídos). Se esse esquema é aplicado à performance musical, o "enredo" corresponde ao item do repertório que está sendo tocado, enquanto que o ato da performance corresponde aos canais secundários, gerando significados que correm paralelamente, contextualizam, modificam, qualificam ou, talvez, contradizem aqueles inerentes ou associados à composição. Visto dessa maneira, alguém poderia dizer que música é um meio através do qual os normalmente silenciosos canais secundários da interação social são transformados em som, em algo diretamente perceptível, e esse é realmente o caso quando uma composição – a estória – é tão familiar que a atenção do ouvinte está menos na composição do que na maneira como é tocada. Talvez o que você ouve, quando escuta o Quarteto de Cordas K.387, seja precisamente o som da interação social, o som da comunidade – e talvez a habilidade da música de apresentar relações interpessoais de uma maneira despojada e abstrata repousa não apenas no coração de sua estética, mas também no seu valor educacional, no seu status como um bem social. Isso é verdade tanto para a música de "arte" ocidental quanto para o jazz, como coloca MONSON (1996, p.26): "sempre há personalidades interagindo, não apenas notas, instrumentos ou ritmos". Mas não estariamos agora beirando outra conclusão totalizadora e infrutífera, uma que falha em reconhecer a diferença entre grupos de performers – como quartetos de cordas ou quartetos de jazz – nos quais sempre há personalidades interagindo e aqueles grupos mais arregimentados, nos quais os performers têm um significado não em função de sua atuação, mas em virtude das notas ou instrumentos ou ritmos que eles tocam? (alguns exemplos incluem orquestras sinfônicas – pelo menos da época de Beethoven para cá – e big bands). SCHUTZ (1964, p.176) reconhece o problema, ao escrever que "Qualquer músico de câmara sabe o quanto perturbador pode ser um arranjo que impede os co-performers de ver um ao outro". Algumas sentenças depois, ele acrescenta que "Esta relação face-a-face pode ser estabelecida de imediato somente entre um pequeno número de co-performers". Uma solução óbvia seria dividir a música em duas categorias impermeavelmente distintas, uma aural e outra letrada (o que aqui, é claro, não corresponde à divisão entre jazz e música de "arte"). Mas Schutz resiste: ele vê os maestros de orquestras atuando no "mundo externo", mas, por meio de seus gestos, estabelecendo uma relação de tempo interno com cada músico chefe e membro de naipe, resultando em um tipo de rede de relações face-a-face efetivas. Com base nisso, conclui (SCHUTZ, 1964, p.177) que, "em princípio, não há diferença entre a performance de uma orquestra moderna ou côro e as pessoas sentadas ao redor de uma fogueira cantando ao som de um violão" (este trecho vem

logo antes de sua comparação entre um quarteto de cordas e uma jam session). Um argumento alternativo (que não é de Schutz) poderia ser que a experiência de fazer música em uma situação face-a-face é prototípica, e seus valores são, assim, generalizados para a performance orquestral, de forma que nós escutamos a música de grupos maiores como que encarnando a interação social, mesmo quando não é literalmente o caso: música, para resumir, simboliza uma interação social mesmo quando ela realmente não acontece. Isso, incidentalmente, pode se relacionar aos receios que mencionei anteriormente a respeito da institucionalização do ensino do jazz: os valores do fazer a música em conjunto continuaram mesmo quando os performers da música de "arte" do século XIX migraram dos salões para os teatros de concerto, da mesma forma que os valores fundamentais do jazz continuarão mesmo que seu treinamento migre dos já quase extintos clubes para as universidades ou conservatórios.

E a respeito do desencontro entre a prática musical e o discurso ocularmente centrado ao qual me referi? Embora não haja espaço aqui para tratar disto em detalhes, a terminologia recebida da musicologia e teoria permanece baseada na idéia da performance enquanto reprodução do texto. Para dizer a verdade, termos como "reprodução" e "representação" não são mais comuns como eram: os analistas e os performers analiticamente inclinados de hoje falam mais sobre "projetar" ou "expressar" a estrutura musical. Mas, se isso pode significar algo muito mais sofisticado do que "reprodução" no sentido de simplesmente tocar as notas (*com'e scritto*, nas palavras de Toscanini), ainda se apóia na idéia de que a performance significa trazer à tona algo que já está lá na partitura, composto dentro dela e apenas esperando para ser liberado pelo performer. As visões sobre como enxergar a performance de forma a refletir o papel fundamentalmente criativo do performer terão que vir de algum lugar que não seja a tradição analítica da música de "arte" ocidental. O jazz pode muito bem ser um deles. Há duas razões para se pensar assim. Uma é que, se em termos das práticas de performance não se pode traçar claramente uma linha entre o referente do jazz e a obra musical autônoma da tradição da "arte", então o modelo de improvisação de Pressing torna-se disponível como um modelo de performance em geral, articulando, por um lado, a dimensão concatenacionista que caracteriza todas as performances e, por outro, uma dimensão referencial, que se expande a partir das alusões intelectuais para algo tão próximo quanto possível da reprodução. A segunda é que, como sugeri, se fazer música juntos envolve precisamente as características que têm sido descritas como auditivas-orais ao invés de letreadas,

negra ao invés de branca, pertencente ao jazz ao invés da música de "arte", então a linguagem desenvolvida para caracterizar as qualidades performáticas do discurso negro torna-se disponível como um vocabulário para a performance em geral: citei a referência de Floyd às "declarações, afirmações, alegações, buscas, retomadas, implicações, simulacros e simultaneidades musicais", mas também estou pensando em outros termos como citação, comentário, crítica, paródia, ironia ou travestismo. Em suma, sugiro que se pense a performance não como reprodução, mas como Gates define "Signifyin(g)": "repetição com um sinal de diferença".⁹

Em um nível mais geral, minha conclusão é que, na realidade da vida tal como ela é vivida, as distinções binárias – como entre o literato e o auditivo-oral, entre a improvisação e a performance – raramente são tão impermeáveis quanto parecem ser. Nesse caso, a raiz do empate técnico entre as divergências do jazz e da música de "arte", divergências epitomizadas, diferentemente, por ambos Monson e Johnson, pode ser uma consciência insuficientemente crítica das diferenças entre a teoria e a prática. Recentemente, Peter MARTIN (2002, p.141) fez a surrendente declaração de que "Embora a literatura sobre jazz e seus músicos tenha crescido enormemente nos últimos anos, relativamente pouco trata de práticas musicais de verdade" (embora ele cite o livro de Berliner como uma exceção). Apesar de uma literatura ainda maior e, talvez, com menos exceções, penso que o mesmo poderia ser dito sobre a tradição da "arte" de hoje, particularmente em relação às práticas de performance; o resultado é uma situação na qual é muito fácil citar as prescrições da estética formal e a observação esnobe de um musicólogo francês sobre não ir mais a concertos com se representassem adequadamente a música de "arte" ocidental, enquanto uma arte da performance que é. O problema é que, como disse, porque funcionam em uma tradição ocularmente centrada – porque sua disciplina se tornou uma disciplina baseada no estudo do textos notados – é muito fácil para os musicólogos esquecerem o fato de que a música é uma arte da performance (pelo menos enquanto eles estiverem fazendo musicologia). Ao final, então, me vejo concordando com Johnson, apesar de tudo, exceto pelo fato de que ele dispara sua crítica aleatoriamente ao todo da cultura da música de "arte" ocidental, enquanto que penso que o alvo deveria ser menor e mais definido, e porque não dizer altamente refratário e apenas um: as maneiras de falar sobre música que não dizem o tanto que queremos dizer e deveríamos dizer.

Referências

- BERLINER, Paul (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press).
- BLUM, Stephen (1998). 'Recognizing improvisation'. In Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press), p.22-45.
- BUTTERFIELD, Matthew (2000). 'Jazz analysis and the production of musical community: a situational perspective'. PhD dissn., University of Pennsylvania.
- COCHRANE, Richard (2000). 'Playing by the rules: a pragmatic characterization of musical performance'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, p.135-141.
- COOK, Nicholas (1990). *Music, Imagination, and Culture* (Oxford: Clarendon Press).
- _____. (1996). 'The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker, and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony'. In John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press), p.105-125
- _____. (1999). 'At the borders of musical identity: Schenker, Corelli, and the Graces'. *Music Analysis* 18, p.179-233
- _____. (2003a). 'Performance writ large: desultory remarks on furnishing the abode of the retired scholar'. In Alison Latham (ed.), *Sing, Ariel: Essays and Thoughts for Alexander Goehr's 70th Birthday* (Aldershot: Ashgate), p.193-209.
- _____. (2003b). 'Writing on music or axes to grind'. *Music Education Research* 5, p.249-261.
- _____. (2004). 'In Praise of Symbolic Poverty'. In *Managing as Designing*, ed. Fred Collopy and Richard Boland (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004), p.85-89.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm (1991). *Furtwängler on Music*, ed. and trans. Ronald Taylor. Aldershot, Hants: Scolar Press.
- GIOIA, Ted (1988). *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture* (New York: Oxford University Press).
- GOULD, Carol and Keaton, Kenneth (2000). 'The essential role of improvisation in musical performance'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, p.143-148.
- HARWOOD, Eve (1998). 'Go on, girl! Improvisation in African-American girls' singing games'. In Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press), p.113-125.
- JOHNSON, Bruce (2002). 'Jazz as cultural practice'. In Mervyn Cooke and David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge: Cambridge University Press), p.96-113.
- JOHNSON-LAIRD, Philip (1991). 'Jazz improvisation: a theory at the computational level'. In Peter Howell, Robert West, and Ian Cross (eds.), *Representing Musical Structure* (London: Academic Press), p.291-325.
- KERNFELD, Barry (1995). *What to Listen for in Jazz* (New Haven: Yale University Press).
- LEHMANN, Andreas and Reinhard Kopiez (2002). 'Revisiting composition and improvisation with a historical perspective'. In 'Proceedings of "La créativité musicale", 10th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, Liege (CD-ROM publication).
- MACKENZIE, Ian (2000). 'Improvisation, creativity, and formulaic language'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, p.173-179.
- MARTIN, Peter (2002). 'Spontaneity and organization'. In Mervyn Cooke and David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge: Cambridge University Press), p.133-152.
- MONSON, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: Chicago University Press).
- _____. (2002). 'Jazz improvisation'. In Mervyn Cooke and David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge: Cambridge University Press), p.114-132.
- NETTL, Bruno (1998). 'Introduction: an art neglected in scholarship'. In Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press), p.1-23.
- NOOSHIN, Laudan (2003). 'Improvisation as "Other": creativity, knowledge and power—the case of Iranian classical music'. *Journal of the Royal Musical Association* 128, p.242-296.
- OWENS, Thomas (2002). 'Analysing jazz'. In Mervyn Cooke and David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge: Cambridge University Press), p.286-297.
- POTTER, John (1998). *Vocal Authority: Singing Style and Ideology* (Cambridge: Cambridge University Press)
- PRESSING, Jeff (1988). 'Improvisation: methods and models'. In John Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (Oxford: Clarendon Press), p.129-178.
- _____. (1998). 'Psychological constraints on improvisational expertise and communication'. In Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press), p.47-67.
- SARATH, Ed. (1996). 'A new look at improvisation', *Journal of Music Theory* 40, p.1-38.
- SAWYER, R. Keith (2000). 'Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, p.149-161.

- SCHULLER, Gunther (1986). *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (New York: Oxford University Press).
- SCHUTZ, Alfred (1964). 'Making music together: a study in social relationship'. In: Arvid Brodersen (ed.), *Alfred Schutz: Collected papers II: Studies in Social Theory* (The Hague, Nijhoff), p.159-178.
- _____. (1976). 'Fragments on the phenomenology of music' (ed. F. Kersten). In F. Joseph Smith (ed.), *In Search of Musical Method* (London: Gordon and Breach), p.5-71.
- STERRITT, David (2000). 'Revision, prevision, and the aura of improvisatory art'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, p.163-172.
- SUDNOW, David (1978). *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct* (London: Routledge & Kegan Paul) [revised edn. by David Sudnow & H. Dreyfus, *Ways of the Hand: A Rewritten Account*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001].
- SUTTON, R. Anderson (1998). 'Do Javanese gamelan musicians really improvise?' In Bruno Nettl with Melinda Russell (eds.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press), p.69-92.
- TREITLER, Leo (1991). 'Medieval improvisation'. *World of Music* 33/3, p.66-91.
- WALSER, Robert (1999), ed. *Keeping Time: Readings in Jazz History* (New York: Oxford University Press).

Nicholas Cook, eleito Membro da *British Academy* em 2001, é Pesquisador Associado e Professor no Departamento de Música da *Royal Holloway - University of London*, onde coordena o grupo de pesquisa *CHARM* (Centro de História e Análise da Música Gravada). Foi editor do *Journal of the Royal Musical Association*, co-editor do *Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004) e, atualmente, é Editor Associado do *Musicæ Scientiae*. Lecionou em universidades de Hong Kong, Sydney e Southampton. Sua produção acadêmica é interdisciplinar, incluindo livros e artigos relacionados com estética, sociologia, psicologia e análise das músicas erudita e popular. Entre seus livros publicados pela Oxford University Press, estão *A Guide to musical analysis* (1987); *Music, imagination, and culture* (1990); *Beethoven: Symphony No. 9* (1993); *Analysis through composition* (1996); *Analysing musical multimedia* (1998); *Rethinking music* (1999; co-edição com Mark Everist) e *Empirical musicology: aims, methods, prospects* (2004; co-edição com Eric Clarke) e *Music: a very short introduction* (1998), este último publicado em mais de 10 idiomas. Seu mais recente livro é *The Schenker project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle Vienna*. Atualmente, escreve o livro *In Real Time: Music as Performance* e pesquisa análise da performance em gravações das *Mazurkas* de Chopin.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG. Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.

Notas

¹ Para outras referências sobre este fenômeno, veja BERLINER (1994, p.218-219) e MONSON (1996, p.68) e para um exemplo transcultural SUTTON (1998, p.82).

² Desenvolvi a analogia implícita a partir da teoria de gerenciamento em COOK (2004), no qual este parágrafo foi parcialmente retirado.

³ A primeira vez que apresentei este trabalho no 2003 Leeds International Jazz Festival, membros da platéia apontaram que Schutz realmente não deve ter se referido a uma jam session: sua comparação diria respeito a um grupo de músicos de jazz acostumados a trabalhar juntos regularmente.

⁴ Daí a distinção freqüentemente feita na literatura entre "improvisado" e "improvisatório" (veja, por exemplo, NETTL, 1998, p.3; SUTTON, 1998, p.87).

⁵ Uma discussão mais aprofundada sobre a natureza das partituras de Corelli enquanto referentes (embora sem utilizar a terminologia de Pressing), baseada em notações do século XVIII, pode ser encontrada em COOK (1999).

⁶ Discuto a questão da comletude notacional em um contexto trans-cultural em COOK (2003^a).

⁷ Peter MARTIN (2002, p.139-140) exprime essencialmente o mesmo argumento em uma linguagem diferente: "Em certo sentido, é claro, há um elemento improvisatório em todas as performance musicais. . . o que está em questão, então, não é o princípio da improvisação, mas em que extensão os indivíduos têm autonomia dentro do contexto de tradições de performance específicas".

⁸ Aprofundo esta idéia em COOK (2003b).

⁹ Para uma discussão, com citações, sobre este assunto, veja MONSON (1996, p.103).