

Improvisação Contemporânea.

Ontologia, Retórica, Ética e a Formação do Intérprete

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
Universidade de São Paulo – cevill@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta uma interseção entre diferentes áreas de conhecimento, a prática musical improvisada, a retórica, a ontologia da cognição humana e princípios de estética. Propõe-se que a dinâmica da interação e invenção artística da improvisação contemporânea é benéfica para o desenvolvimento da expressão e técnica do intérprete. No entanto, a estratégia de abordar diversas áreas de conhecimento não pretende alcançar uma teoria definitiva. O objetivo é o de diversificar a discussão para poder analisar o fazer musical coletivo improvisado através do uso destas áreas, oferecendo um universo variável e circunstancial e uma compreensão mais holística desta arte sonora.

Palavras chave: improvisação musical, retórica, ética, expressão musical.

Contemporary Improvisation. Ontology, Rhetoric, Ethics and Upbringing the Interpreter.

Abstract: This article presents an intersection between various areas of knowledge, namely the musical practice of contemporary improvisation, rhetoric, the ontology of human cognition and aesthetic principles. The interactive dynamics and the artistic invention of contemporary improvisation are seen as beneficial for the technical and expressive development of the interpreter. However, the objective of mixing different disciplines does not pretend to arrive at any definite theory. The aim is the diversification of the discussion in order to come to a more holistic understanding of the art of making improvised music collectively.

Keywords: music improvisation, rhetoric, ethics, music expression.

1. Introdução

Este artigo parte do princípio de que a arte está intimamente ligada à ideia que afirma que nossa evolução, incomparavelmente mais rápida do que a de outros animais da Terra, ocorre através de descobertas de caráter coletivo. Segundo estudiosos, a evolução coletiva é possível graças a um aspecto aparentemente único do *Homo sapiens*, que é o poder de se identificar mental e emocionalmente com as intenções intrínsecas nas ações de outros.

Albert Hofstadter refere-se à criação artística como “uma articulação fragmentada de algo que nunca poderá ser totalmente articulado, mas que situa-se na base de nossa existência e que necessita de modos de expressão.” (HOFSTADTER, 1968:190 tr. do autor). A arte da música, como uma forma de comunicação através de sons, torna possível a transmissão de intenções. De alguma forma, apesar da existência de fatores heterogêneos na recepção por parte dos ouvintes, intenções

podem ser percebidas de forma próxima de sua intenção original. Teoricamente, a capacidade humana de compreender e sentir empatia com a situação de outros, é o que torna possível a comunicação através da arte.

A prática musical conhecida como improvisação contemporânea, ou improvisação livre, se destaca de outras atividades coletivas pela falta de material pré-especificado, como por exemplo uma partitura ou algum tipo de roteiro musical. Na improvisação contemporânea, além de ter de combinar o material musical, a atividade do grupo se desdobra à criação do material propriamente dito. Este trabalho apresenta a hipótese de que a improvisação contemporânea é uma prática musical coletiva que apresenta (1) diferentes características ontológicas da invenção e recepção humanas, (2) a ética e retórica como inerente no seu processo sócio-genético de criação artística musical e (3) a possibilidade de ser uma prática musical útil como plataforma para o desenvolvimento expressivo e técnico do intérprete.

2. Ontologia Musical e a Evolução do Homo

Ao redor de seis milhões de anos atrás, em algum lugar da África, um grupo de macacos foi isolado em um processo evolutivo que gerou outras divisões do gênero conhecido como *Australopithecus*. Dois milhões de anos atrás, a evolução continuou seu trajeto, deixando apenas uma espécie sobrevivente: o *Homo*. Assim, por volta de 200 mil anos atrás, uma população de *Homo* se impôs sobre as outras. Conhecida como o *Homo sapiens*, desenvolveu um cérebro maior, habilidades cognitivas e competências únicas na fabricação de uma série de produtos. Toda essa história, nossa história, revela uma grande incógnita. Por que não acompanharam outros seres terrestres uma evolução semelhante à do *Homo sapiens*?

Como nos diz Michael Tomasello, 6 milhões de anos é um tempo curto de evolução para mudanças por meio de variação genética. A única maneira de acelerar o processo de evolução, diz Tomasello, é por meio de um mecanismo biológico que funcione muito mais rápido do que um processo evolutivo orgânico. Este processo, apresentado por Tomasello como “the ratchet effect”ⁱ, é baseado na capacidade de interação social humana, que desencadeia uma evolução cultural cumulativa. Tomasello menciona que uma hipótese razoável seria que a quantidade incrível de competências cognitivas e produtos feitos pelo homem moderno, seja o resultado de algum tipo de transmissão cultural único de nossa espécie (TOMASSELLO, 1999; 5 tr. do autor). O homem tem a capacidade particular cognitiva de compreender e sentir os campos mentais e intencionais de outros.

Esta empatia nos permite entender outros seres humanos de modo que não só aprendemos *com* eles, mas também aprendemos *através* deles.

As características humanas de criação em coletividade podem fazer-nos pensar sobre o conceito de resistência apresentado pela teoria de John Dewey. Dewey afirma que para transformar nossos impulsos em expressões, é necessária a intermediação de resistências. Uma manifestação sem resistência significa um simples desabafo (DEWEY, 1934: 62). No caso da performance musical, por exemplo, um instrumento representa um tipo de interface que fornece resistência. Porém, resistências não se limitam ao campo físico. A hipótese é que, ao se tomar consciência do campo fisiológico e intencional do processo criativo musical, constroem-se resistências que eventualmente ajudarão nos processos expressivos de comunicação.

3. Decoro

Uma das razões pela qual existe uma certa dificuldade por parte do público em compreender a música improvisada contemporânea é a prevalência de uma modalidade de avaliação que considera eventos musicais como “obras”. Lydia Goehr diz: “... se o conceito de obra surgiu como resultado de uma confluência de condições específicas e complexas estéticas, sociais e históricas, porque quisemos, e como temos feito para estender a utilização desse conceito de obra de uma maneira tão penetrante?” Goehr nos diz que esta abordagem na música é uma estética romântica, que se mantém dominante desde 1800 e que “temos, de fato, um claro caso de *imperialismo conceitual*.” (GOEHR, 1991: 245).

Decoro é um termo da retórica, *decorum*, que aponta para as considerações sociais, estéticas e éticas para favorecer a clareza e a eloquência do discurso. Ou seja, o *decorum* leva em conta as diferentes características do meio onde a atividade se realiza. Uma das características da música produzida pela improvisação contemporânea é sua inerente transiência. O *decorum* da improvisação contemporânea se baseia nas diferenças, no pluralismo e na diversidade, informado pelas características do momento. Estas peculiaridades fazem com que o decoro deste estilo musical esteja embebido nas características transientes e circunstanciais da realidade do momento, isoladas da ideia permanente da “criação” para o futuro, ou do conceito de “obra”.

4. Retórica e a Eloquência do Discurso Musical

Retórica, conforme a descrição de Aristóteles, refere-se à capacidade de descobrir todas as formas de persuasão para um determinado caso. No entanto, a retórica se manifesta como intrínseca

nas formas procuradas por seres humanos para estabelecer qualquer tipo de comunicação, seja esta através de palavras, sons, imagens ou gestos. No congresso da NDPR (National Developmental Project on Rhetoric, USA) em 1970, seguindo a linha da redescoberta da retórica e seus possíveis campos de ação, sugeriu-se estender a teoria retórica levando em consideração os conceitos e as necessidades do século XX. Especificamente, recomenda-se restaurar a retórica a uma posição central na teoria e na prática (LUCAITES, CONDIT & CAUDILL, 1999: 10).

Se retomarmos o aspecto ontológico da comunicação humana, podemos abordar a idéia de que, como somos informados por Derrida em sua entrevista com Gary A. Olson (OLSON, 1990), retórica depende de condições que não são retórica. Derrida sugere a adoção da pragmática para compreender a situação na qual a retórica é realizada. Esta situação envolve um certo tipo de percepção, provavelmente ontológica, do ambiente, para poder achar as melhores maneiras de se comunicar. Ser retórico, então, deve ser entendido como uma propriedade que faz parte do processo de comunicação humana – com as condições pragmáticas da situação, o público, da finalidade e da capacidade de inventar formas – sem a necessidade de que exista como teoria que prescreva de maneira objetiva as condições para a realização do processo.

Com respeito às figuras da retórica musical do período barroco, Rubén López Cano destaca o poder que estas têm de “expressar, mover, atrair a atenção e colaborar de uma forma fundamental no processo de gestão da comunicação retórica” (CANO, 2008: 3 tr. do autor). É possível que o enfatizado por Cano como “fundamental” tenha um cunho ontológico e que, de fato, existam denominadores comuns no sistema receptivo humano que permitem a transmissão e recepção de intencionalidades através de sons.

Se observarmos a heterogeneidade na definição de conceitos e figuras de retórica entre os diversos autores do Barroco, devemos quiçá considerar essa heterogeneidade como uma característica *sui generis* e não como um reflexo de inconsistência. Cano afirma que “A extensa proliferação de teorias particulares, e às vezes, realmente distintas entre si, tem levado investigadores [...] a considerar que as ideias barrocas como os afetos e as paixões nunca se cristalizaram em uma *affektenlehre* ou doutrina dos afetos bem sistematizada e consistente” (CANO, 2000: 59. tr. do autor). Essas divergências, no lugar de abismar-nos pela sua disparidade, devem-nos informar a respeito da inerente flexibilidade da aplicação da retórica nas artes sonoras.

Assim, procurando um equilíbrio entre a teoria e a prática, para uma compreensão e investigação retórica, devemos também considerar a persuasão. A persuasão, que está conectada à empatia, envolve o desenvolvimento do poder de convencer. Porém, para não correremos o risco de entrar no campo da manipulação e dos vícios, o processo de convencer alguém necessita ser acompanhado de uma preocupação ética. Não é por acaso que Quintiliano apresenta no seu *Institutio Oratoria* o *vir bonus, dicendi peritus* (o homem bom, falando bem), que propõe como essencial para a formação de um orador perfeito, que este seja um bom homem, não apenas possuidor de talentos excepcionais de orador, mas também de um caráter da melhor qualidade (QUINTILIANO, *Institutio*: I.9.).

5. A Ética do Conteúdo e a Forma

A eloquência do discurso musical depende, provavelmente, de uma relação especial entre *res* e *verba* (o conteúdo e a forma)ⁱⁱ para a construção, desenvolvimento e expressão de intencionalidades. *Res* e *verba* é uma perspectiva pedagógica que propõe uma divisão entre a invenção e o estilo. No caso específico da improvisação contemporânea, essa dicotomia nos ajuda a compreender a construção da invenção, que é conduzida através de um processo colaborativo entre os participantes do grupo. Dentro desse processo de sociogênese musical, há uma interpolação entre o conteúdo e a forma na construção do discurso. Este discurso é composto por: *o que* vai se comunicar e *como* vai se comunicar.

Consideremos que o desenvolvimento criativo individual nesta prática integra uma reciprocidade entre *res* e *verba*, onde existe um processo simbiótico durante o qual a invenção influencia a forma e vice-versa. Se agora pensarmos em um *cluster* desses processos individuais, torna-se claro que as invenções e as formas que compõem o processo musical se multiplicam. As características deste tipo de atividade musical fazem necessário criar situações decisivas e dispor das alternativas, não necessariamente nessa ordem. É tomando esta linha de pensamento que Robert L. Scott apresenta uma ideia epistemológica do discurso, que parece ilustrar o que seria uma postura ética construtiva para um conjunto de improvisação contemporânea. Scott diz:

"Se as pessoas levam a sério as possibilidades que possam surgir através de um intercâmbio retórico e suas responsabilidades com a realidade da vida social, desenvolver a sensibilidade necessária para incorporar a retórica como uma forma de adquirir conhecimento possibilita, então, tomar uma postura que considere profundamente as responsabilidades geradas pela convivência com os outros." (SCOTT, 1976: 260).

Uma abordagem retórica depende das circunstâncias na qual a atividade está sendo realizada e das dinâmicas da interação humana. Dentro de um conjunto de improvisação, o *decorum* é

dinâmico e dependente das decisões e ações dos músicos. Assim, o conteúdo (*res*) musical é formado considerando os conteúdos já existentes. Isto implica em gerar uma conexão com os outros participantes (*logos*) assim como considerar as ideias dos outros (*ethos*).

Na improvisação contemporânea, o conteúdo e a forma de cada invenção revelam caminhos que podem vir a influenciar, de várias maneiras, a invenção dos outros membros do conjunto. Isto revela outros conteúdos e outras formas que também podem eventualmente vir a se influenciar mutuamente. Do ponto de vista social, a responsabilidade com a comunidade, definida durante o processo de criação coletiva, gera um compromisso. A retórica e o compromisso, de acordo com Scott, têm uma relação de reciprocidade: “[o compromisso] gera retórica e retórica cria o compromisso.” (SCOTT, 1976: 262). Se considerarmos a ética como essencial na criação de um ambiente propício para a invenção artística coletiva, devemos pensar também na conexão entre a lógica e a emoção. Embora sejam processos de difícil contextualização, estes dois aspectos são importantes por servirem como ferramentas para ajudar a tornar persuasivo o discurso musical. Lidamos assim com uma prática musical cujos processos sociais de criação coletiva passam a fazer parte da observação estética dos resultados sonoros.

Outra hipótese é considerar a prática da improvisação contemporânea como benéfica para o desenvolvimento do intérprete. Sendo que o estilo desta prática envolve o músico em um processo simultâneo de criação e expressão musical, o intérprete em ação dentro de um grupo de improvisação contemporânea tem a oportunidade de se envolver diretamente com a exploração da técnica instrumental de uma maneira diretamente relacionada às suas capacidades. Desta forma é possível explorar e criar consciência de limitações tanto técnicas quanto expressivas.

Teoricamente, os aspectos sociais inerentes neste processo criativo são similares àqueles intrínsecos na formação de comunidades em geral.ⁱⁱⁱ Vivemos em uma época na qual observamos o surgimento de novos modelos, novas visões, novos sons e formas, com características pluralistas, multiculturais e cujos resultados artísticos não se aderem a princípios de permanência. Na música, isto representa uma revolução, possivelmente comparável à trazida pelo Humanismo no século XVI, porque abre as portas para o desenvolvimento de estruturas e conteúdos através de um novo procedimento de criação artística: o processo sociogenético.

6. Discussão

Raciocinar sobre os processos ativos existentes durante a criação de música através da improvisação contemporânea é uma tarefa difícil se adotamos uma estratégia polarizada entre o foco teórico e o prático. Não nos serve porque na oposição binária de cunho abstrato, entre o subjetivo e o objetivo, existe um movimento de negação pragmático, que gera oposição, e não favorece – como desejado – a adoção de uma linha de pensamento que se baseie na interseção desses dois tipos de pensamento.

Talvez, para obter uma imagem mais clara das dinâmicas do processo criativo desta prática musical, devamos nos aproximar através de um foco de ecologia musical. Observando um grupo de improvisação pela perspectiva sociológica, no qual os seres humanos interagem uns com os outros em um ambiente físico e social, vemos que não há a necessidade de promover o pensamento objetivo separado da perspectiva subjetiva, pois ambos formam parte indivisível neste processo criativo.

Assim, voltamos a entrar na dicotomia entre o foco polarizado – que divide o pensamento entre objetivo e subjetivo – e a estratégia de se focar na sinergia entre esses dois campos. No entanto, do ponto de vista estético, continua a realidade da observação do indivíduo e de sua relação com um campo criativo musical de características muito particulares. Encontramos então um sistema sinérgico no qual os agentes que compõem o campo interativo provêm não somente da observação estética, mas da ética intrínseca nas relações sociais de uma comunidade. Esta comunidade, se supõe, tenha como objetivo comum obter maior clareza e eloquência na comunicação através de sons.

Também, se considerarmos o público como parte integrante, e potencialmente ativo na sinergia da criação musical da improvisação contemporânea, ganhamos uma visão mais completa do campo criativo no qual esta prática está imersa. Através deste ângulo de observação é que se faz possível o uso da retórica como ferramenta de análise, pois reúne a apreciação estética do resultado sonoro com uma crítica ética – ética esta que deriva do processo de construção coletiva da música e sua projeção para um público.

Finalmente, o fazer música sem materiais pré-estabelecidos não implica necessariamente na ausência de parâmetros pré-existentes. Teoricamente, as características de nosso próprio processo de evolução se firmam como parâmetros nesta atividade musical humana. Assim, se pensa que uma conscientização e incorporação das ideias aqui expostas possam dar, tanto ao observador quanto ao

participante deste processo musical, ângulos de apreciação mais adequados para a improvisação contemporânea.

7. Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP proc. nº 2008/09633-8) e ao projeto temático MOBILE (FAPESP proc. nº 2008/08632-8FAPESP) pelo apoio a esta pesquisa.

8. Referências

CANO, Rubén Lopez. *Música y Retórica, Encuentro y Desencuentros de la Música y el Lenguaje. Eufonia, Didáctica de la Música* 43 (Número especial sobre música y lenguaje), 87-99. 2008. Disponível em: www.lopezcano.net. Acesso em 5/09/2010.

- *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee Books, New York, 1934.

HOFSTADTER, Albert. *Truth and Art*. Columbia University Press, 1968.

LUCAITES, J. L.M CONDIT, C. M., CAUDILL, S. *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*. The Guilford Press, New York, 1999.

OLSON, Gary A. Entrevista de Jacques Derrida. *Jacques Derrida on Rhetoric and Composition: A Conversation*. Journal for Advanced Composition, volume 10, issue 1, 1990.

QUITILIAN, Marcus Fabius. *Instituto Oratoria*. tr. H. E. Butler, Harvard, 1920.

SCOTT, Robert L. *On Viewing Rhetoric as Epistemic: Ten Years Later*. The Central States Speech Journal, volume XXVII, number 4, 1976.

TOMASELLO, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Harvard University Press, 1999.

i Ou “efeito catraca”. A catraca é uma roda com dentes inclinados, nos quais engata uma garra com o fim de rodá-la para um dos lados, evitando a rotação em sentido contrário. Analogicamente, Tomasello menciona que nossas descobertas não retrocedem, pois são passadas de mão em mão em um constante processo de melhorias.

ii Também definido por Aristóteles como *logos* e *lexis*, *res* e *verba* representa a divisão retórica entre *o que é comunicado* e *como é comunicado*. (<http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>, under Content/Form, acesso 26/04/2011)

iii Veja o projeto “Improvisation, Community and Social Practice” da Universidade de Guelph, Canadá, que apresenta a improvisação na música como um modelo crucial para o diálogo e ação de ordem política, cultural e ética. <http://www.improvcommunity.ca/about/research/areas#TextMedia>