



DOSSIÊ

4 *O vulnerável, a escuta antropofágica e a intimidade compartilhada: esboços, rascunhos e abordagens diversas para pensar a improvisação livre*

(The vulnerable, anthropophagic listening and shared intimacy: sketches, drafts and different approaches to thinking about free improvisation)

(La escucha vulnerable y antropofágica y la intimidad compartida: bocetos, borradores y diferentes enfoques para pensar la improvisación libre)

Juan Ignacio Ferreras¹

1. Juan Ignacio Ferreras é violoncelista, compositor, arranjador e improvisador, com atuação na música contemporânea, música popular e dança. Mestre em Violoncelo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil, 2024), sob orientação de Fábio Presgrave, é também Professor de Violoncelo pelo Conservatório Superior de Música “Ástor Piazzolla” (Argentina, 2021) e Licenciado em Sociologia pela Universidade de Buenos Aires (2013). Como pesquisador e docente, ministrou workshops de improvisação livre e apresentou artigos sobre música contemporânea em eventos acadêmicos como ANPPOM e o Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – UNIRIO. No campo da dança, atua como intérprete e improvisador, explorando o diálogo entre som, silêncio, movimento e quietude. Colaborou com artistas como Martín Piliponsky, Elia Mrak, K.J. Holmes e Ana Garat, apresentando-se em festivais na América Latina e Europa. Também participou como professor em intensivos de improvisação na Universidad Nacional de las Artes (Argentina). Além de sua atuação musical, desenvolveu pesquisas sociológicas no Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos (CIES), estudando as relações entre música, dança e criatividade, publicando artigos e capítulos de livros sobre o tema. Recentemente, foi aprovado no processo seletivo para iniciar um doutorado na UFMG, com um projeto de pesquisa focado no uso do corpo do violoncelista na improvisação livre. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6610973095215136>. ORCID: 0009-0001-8272-0671.



Resumo – Este texto, que se situa entre o artigo acadêmico, o ensaio e o caderno de anotações, explora as seguintes questões: quais são os principais desafios da improvisação livre? Qual é a natureza do relacionamento com o outro improvisador? Através de reflexões extraídas da filosofia, da poesia, da teoria e da experiência prática do autor como improvisador, o texto busca possíveis respostas. Além disso, são incorporados os testemunhos dos participantes de um workshop introdutório sobre improvisação livre, ministrado pelo autor desde 2022. Concluímos que, a partir das reflexões apresentadas e da prática da improvisação, uma postura vulnerável e aberta às diferenças fortalece as habilidades de escuta do improvisador, permitindo-lhe estabelecer relacionamentos respeitosos com os demais.

Palavras-chave: Improvisação livre; música; escuta; Filosofia, Poesia.

Abstract - This article, which lies between academic article, essay, and notebook, explores the following questions: what are the main challenges of free improvisation? What is the nature of the relationship with the other improviser? Through reflections drawn from philosophy, poetry, theory, and the author's practical experience as an improviser, the article seeks possible answers. Additionally, it incorporates the testimonies of participants in an introductory workshop on free improvisation, conducted by the author since 2022. We conclude that, based on the reflections presented and the practice of improvisation, a vulnerable and open attitude towards differences strengthens the improviser's listening skills, allowing them to establish respectful relationships with others.

Keywords: Free-improvisation; music; listening; philosophy; poetry.



Resumen – Este texto, a medio camino entre un artículo académico, un ensayo y un cuaderno, explora las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los principales desafíos de la improvisación libre? ¿Cuál es la naturaleza de la relación con el otro improvisador? A través de reflexiones provenientes de la filosofía, la poesía, la teoría y la experiencia práctica del autor como improvisador, el texto busca posibles respuestas. Además, incorpora testimonios de participantes en un taller introductorio a la improvisación libre, impartido por el autor desde 2022. Concluimos que, con base en las reflexiones presentadas y la práctica de la improvisación, una actitud vulnerable y abierta hacia las diferencias fortalece la capacidad de escucha del improvisador, permitiéndole establecer relaciones respetuosas con los demás.

Palabras clave: Improvisación libre; música; escucha; filosofía; poesía.



Introdução

*“Cheguei a um lugar onde havia uma lagoa.
Parecia absurdo para mim que eu estivesse sofrendo tanto
e houvesse uma lagoa tão tranquila”.*
Felisberto Hernández (2018, p. 39)

Nos últimos quinze anos – no início, estritamente como violoncelista, mas depois, principalmente no âmbito da dança contemporânea, também envolvendo o corpo –, participei ativamente de vários projetos nos quais a improvisação desempenhou um papel fundamental. Desde um grupo de improvisação de violoncelistas, chamado *ARRE!*, dirigido por sinais pelo compositor e violoncelista argentino Claudio Peña, até aulas e peças de dança e improvisação com Martín Piliponsky, Julyen Hamilton, Elia Mrak, K.J. Holmes, Ana Frenkel, entre outros, bem como um grande número de *performances* e gravações. Em todos esses projetos, tive a oportunidade de conhecer um grande número de pessoas dedicadas à música e à dança contemporânea que teve forte influência em minha prática como músico – em geral –, improvisador – em particular –, e como professor.

Durante essa trajetória, encontrei em livros de filosofia e poesia – às vezes por acaso, às vezes

como resultado de uma procura – algumas ideias que também ressoavam com essa prática e que conseguiam complementá-la. Conceitos, imagens, reflexões que, com um grau maior ou menor de abstração, me permitiram (me-)explicar o que está envolvido na improvisação com outras pessoas. Como corolário dessa jornada, a possibilidade de desenvolver e ministrar um *workshop* de introdução à improvisação livre surgiu quase como uma consequência lógica. Ali, acabei colocando em prática não apenas a minha experiência como improvisador, mas também encontrei a oportunidade de expor e compartilhar diversas ideias e materiais, elaborar uma série de diretrizes e, principalmente, gerar um espaço no qual músicos de todos os níveis e instrumentos pudessem experimentar e fazer música de forma livre e sem preconceitos.

Como uma continuação desse caminho – que ainda continua –, e de uma forma que está mais próxima do ensaio e do caderno de anotações do que do artigo acadêmico, este texto procura encontrar uma possível resposta para as seguintes perguntas: quais são os principais desafios na improvisação livre? Qual é o caráter do relacionamento com a outra pessoa com quem se está improvisando? Aqui se apresenta um relato que contém algumas possíveis res-

2. Este artigo é uma versão ampliada e corrigida de um trabalho apresentado oralmente, e apresentado nos anais do 2º Congresso Internacional e Multidisciplinar de Arte e Cultura, em sua edição de 2024, que foi selecionado pela coordenação do Grupo de Trabalho e indicado para fazer parte desta edição.

3. Tradução própria do original: “Llegué a un lugar donde había una laguna. Me parecía absurdo que sufriendo yo tanto hubiera una laguna tan quieta”.

4. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLFHq6BOs6I&t=1420s&pp=ygULYXJyZSBjZWxsb3M%3D>. Acesso em: 4 nov 2024.

5. Vídeos disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=6LyQD9pdw7g&list=PLU4aN-7LWhqTP05nqwDg9CimuHHNTg76s&ab_channel=CCEBA. Acesso em: 4 nov 2024.



6. Tradução própria, a partir do original: “Research and innovation through the imbrication of theory within practice [...] praxis can certainly constitute research as understood in an academic context, whereas practice (in the first sense) does not”

JUAN IGNACIO FERRERAS

postas que foram encontradas em livros de filosofia e poesia – Marie Bardet (2012), Edoardo Boncinelli (2016), Leonard Cohen (2006), Anne Dufourmantelle (2018), Felisberto Hernández (2008), Jean-Luc Nancy (2007), e Suely Rolnik (2017, 2021) – e, também, na própria prática. Além disso, as experiências e reflexões de participantes (tanto do Brasil quanto da Argentina) do workshop introdutório sobre improvisação livre, chamado *Águas tranquilas, águas turvas*, que ministro desde 2022, estão entrelaçadas ao longo do texto. Naturalmente, as interpretações apresentadas aqui estão situadas na interseção entre o pessoal e o coletivo, pois emergem de uma síntese de minhas próprias reflexões com as vozes provenientes da teoria, da filosofia e das experiências dos participantes do *workshop*, todas elas em constante interação e enriquecimento mútuo. As respostas encontradas neste texto não pretendem sequer chegar perto de uma maneira única ou fechada de conceber uma prática como a improvisação livre que, acredito, é aberta e permite múltiplas possibilidades de leitura, por sua própria definição.

Embora este trabalho não esteja diretamente alinhado à estrutura metodológica da pesquisa artística, considero relevante incorporar algumas ideias associadas a esse campo, que ajudam a organizar e

esclarecer conceitos-chave relacionados à investigação e explicação do presente artigo. O dramaturgo e pesquisador inglês Robin Nelson (2022) fornece uma descrição e uma conceituação muito abrangentes desse modo de pesquisa que implica, como um de seus princípios fundamentais, que a teoria está incorporada na prática. A perspectiva desse autor sobre “prática” não está ligada aos procedimentos usados para, por exemplo, dominar o aprendizado de um instrumento; essa forma de conceber a prática não é, em si, uma pesquisa. Ao contrário, o autor opta por citar o termo *práxis*, entendido como “pesquisa e inovação por meio do entrelaçamento da teoria com a prática [...] a práxis pode certamente constituir uma pesquisa como entendida em um contexto acadêmico, enquanto a prática (no primeiro sentido) não” (Nelson, 2022, p. 19)⁶. Assim, o termo prática, que também será usado neste artigo, está profundamente ligado ao de pesquisa e é concebido por Nelson como aquilo que

lista pesquisas conduzidas não primordial ou exclusivamente por meio de processos cognitivos (pensamento, razão, intelecto) com resultados publicados em palavras que tipificam a tradição ocidental de investigação intelectual, mas por meio do “fazer” – atividades que começam talvez na experiência, percepção, consciência, jogo, artesanato, mas que não



7. Tradução própria, a partir do original: “Denotes research undertaken not primarily nor exclusively through the cognitive processes (thought, reason, intellect) with findings published in words which typify the Western intellectual research tradition, but through ‘doing’ – activities which start perhaps in experience, perception, awareness, play, crafting but which are not devoid of thought” (Nelson, 2022, p. XXX).

8. Tradução própria, a partir do original: “Reading to acquire knowledge, as traditionally conceived, prior to the practice, and critical reflection after the event take their place as methods to this end in my multi-mode approach. But discovery through being-doing itself remains key”.

são desprovidas de pensamento (Nelson, 2022, p. 35)⁷.

O foco, de acordo com essa perspectiva de pesquisa, está no trinômio *sendo-fazendo-pensando*, que visa inverter a direção do pensamento, aumentando assim a tendência de os conceitos surgirem da própria prática:

A leitura para aquisição de conhecimento, como tradicionalmente concebida, antes da prática, e a reflexão crítica a posteriori tomam seu lugar como métodos para esse fim em minha abordagem multimodal. Mas a descoberta por meio de seu próprio *sendo-fazendo-pensando* continua sendo fundamental (Nelson, 2022, p. 63)⁸.

Resulta de interesse, também, tomar a Melissa Trimingham (2022), que propõe um modelo hermenêutico interpretativo em espiral, no qual “situa-se ‘em primeiro plano um processo contínuo, multidimensional e hermenêutico que pode muito bem continuar além de qualquer espécie de iteração da prática’” (Trimingham apud Nelson, 2022, p. 58).

Assim, este trabalho parte da própria experiência do autor (artista, pesquisador) como improvisador, de seu referencial teórico/poético/filosófico (que aparece antes, durante e depois de sua prática) e encontra eco nos depoimentos dos participantes do *workshop*. Um eco que, como tal, ressoa a partir e sobre a prática e das referências do próprio autor.

Todos os elementos estão relacionados, mas não com uma direção clara – ou seja, um início, um desenvolvimento e um fim –, senão que o que acaba acontecendo, em vez disso, é que os saberes, as práticas e as ideias se movem em várias direções, influenciando e transformando umas às outras.

O interesse em escrever este artigo, portanto, parte da minha própria prática como improvisador; é enriquecido pelo interesse no material proveniente da filosofia, da poesia, do contato com outros improvisadores. Esse percurso encontra no *workshop* um espaço fértil para produção, aprendizado e reflexão. Em seguida, esse conhecimento e interesse retornam à própria prática, mas já transformados pelo que aconteceu. E, assim, começa de novo.

Sobre a improvisação livre

A improvisação (como ferramenta, como processo, como produto) está presente em grande parte da história da música, tanto no Ocidente quanto no Oriente, tanto na música popular quanto na música tradicionalmente ensinada em academias e escolas de música. No entanto, em cada um desses casos (como o desenvolvimento de um baixo contínuo no

9. Tradução própria do original: “The lack of precision over its naming is, if anything, increased when we come to the thing itself. Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it”.

10. Tradução própria do original: “la improvisación libre carece de una gramática referencial. Es una música que nace desde el deseo de crear en el momento y colectivamente una música nueva”

11. “[...] a toda prefiguración composicional que condicione a priori la articulación de sonidos”

12. Tradução própria, do original: “los participantes de esta práctica no están interesados en el producto final sino en el tipo de interacciones y relaciones posibles que definirán el proceso mientras el mismo tiene lugar [...]. Toda información se procesa y responde en el instante” (Pellini, 2021, p. 109).

barroco, a improvisação de um solo de guitarra em um *blues*, ou a interpretação de um raga da Índia), há convenções, normas, regras, que dão uma estrutura e um limite ao que pode ser improvisado (uma progressão harmônica, um determinado número de compassos, coordenadas rítmicas ou melódicas, por exemplo).

Nesse sentido, o guitarrista e improvisador britânico Derek Bailey (1993) diferencia a improvisação idiomática da improvisação não idiomática, também conhecida como improvisação livre. Esta última é caracterizada pela inexistência de qualquer estrutura normativa, e suas características dependem, fundamentalmente, de quem a está fazendo – improvisando – naquele momento:

A falta de precisão em sua nomenclatura é, no mínimo, aumentada quando chegamos à coisa em si. A diversidade é sua característica mais consistente. Ela não tem compromisso estilístico ou idiomático. Não tem um som idiomático prescrito. As características da música livremente improvisada são estabelecidas apenas pela identidade sônico-musical da pessoa ou das pessoas que a tocam (Bailey, 1993, p. 78)⁹.

Nas palavras da improvisadora e compositora espanhola Chefa Alonso (2023, p. 83), “a improvisação livre carece de uma gramática referencial. É uma música que nasce do desejo de criar no momento e

coletivamente uma nova música”¹⁰. Portanto, improvisar livremente implica uma renúncia deliberada de “qualquer prefiguração composicional que condicione a priori a articulação dos sons” (Pellini, 2021, p. 109).¹¹ Existe, nessa forma, uma correlação especial com o tempo: não há regras preestabelecidas, nem conhecimento (por parte dos músicos, muito menos do público) do que vai ocorrer. O que acontece, acontece no presente, de maneira intempestiva.

Por outro lado, e de acordo com o improvisador e professor argentino Franco Pellini, uma qualidade particular da improvisação livre é que aqui o interesse principal não está tanto no resultado, mas no processo:

[o]s participantes dessa prática não estão interessados no produto final, mas no tipo de interações e relações possíveis que definirão o processo à medida que ele ocorre (...) Todas as informações são processadas e respondidas no instante (Pellini, 2021, p. 109).¹²

Com base nessas definições de vários autores, começamos a delimitar nosso campo de interesse. Uma das perguntas que norteiam este texto refere-se aos principais desafios da improvisação livre, e uma possível resposta inicial está na ausência de uma estrutura que funcione como um limite. Essa estrutura não apenas estabeleceria restrições, mas também



13. As e os compositores e improvisadores convidados a apresentar propostas e parte do seu trabalho, foram Gabriela Areal, Javier Bustos, Julián Galay e Omar Grandoso.

14. Disponível em: <https://www.infopico.com/2023/07/18/buena-musica-en-el-desvelo-la-cantante-piquense-romina-pechin-vuelve-a-presentarse-en-pico-junto-a-juan-ignacio-ferreras/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

JUAN IGNACIO FERRERAS

poderia oferecer um material ou uma gramática para orientar o processo criativo.

Por outro lado, a definição proposta por Pellini nos convida a explorar um aspecto fundamental da improvisação livre: as interações e os relacionamentos que surgem durante seu desenvolvimento. Essa abordagem nos permite delinear um ponto de vista de interesse particular, destacando a dimensão relacional inerente a essa prática.

Sobre o workshop *Águas tranquilas, águas turvas*

No ano 2022, no âmbito do Mestrado em Música (violoncelo) com orientação em música contemporânea na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal-RN) e, inicialmente, como parte do programa de docência assistida, elaborei um *workshop* de introdução à improvisação livre e a música contemporânea destinado aos alunos de violoncelo do curso técnico do professor Frederico Nable, composto por cinco estudantes. Os encontros eram semanais, com uma duração de duas horas, e ocorreram entre setembro e novembro, terminando com um concerto final em dezembro, no auditório da

Escola de Música. Ao longo desses meses, trabalhamos com base em diretrizes simples, como exercícios de imitação/contraste e de escuta ativa, solos/duos/trios, trabalho com partituras gráficas e abertas, por exemplo. Em alguns momentos, exploramos também a ausência completa de indicações. A proposta foi complementada com a participação de colegas argentinos – compositores e improvisadores contemporâneos¹³ – que enviaram propostas de trabalho, e com a escuta e a leitura de diversos materiais (de filosofia, poesia, canções, música contemporânea) que enriqueceram a prática. O espaço foi proposto (e, acredito, funcionou) como horizontal, não hierárquico e principalmente aberto à experimentação.

Com o passar do tempo, e devido ao convite da musicista e compositora de canções argentina Romina Pechin para realizar atividades durante um fim de semana em julho do 2023 na cidade de General Pico – província de La Pampa, na região central da Argentina –¹⁴ modifiquei algumas das diretrizes e acabei estabelecendo essas atividades em um workshop de entre 3 e 4 horas, destinado a todos os instrumentos. Embora eu utilize referências da música contemporânea para pensar em alguns elementos específicos, o foco do workshop, agora, concentrou-se somente na improvisação livre. Um fato que me parece rele-



15. Disponível em <https://eventos.ufrj.br/evento/workshop-aguas-tranquilas-aguas/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

16. Disponível em: <https://fad.upc.edu.ar/concierto-cello-solo-argentino-taller-las-aguas-quietas-las-aguas-turbias/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

17. Tradução própria, do original: “I never really understood / what he said / but every now and then / I find myself / barking with the dog / or bending with the irises / or helping out / in other little ways”.

18. Tradução própria. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mgEkvmMtA_E. Acesso 2 jun 2023.

JUAN IGNACIO FERRERAS

vante é que ele foi ministrado a músicos de diferentes níveis (de iniciantes a profissionais), mas com pouca ou nenhuma experiência em improvisação livre. Aca-bei realizando o workshop em novembro do 2023 em Rio de Janeiro-RJ (no No Instituto Villa-Lobos, que pertence à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com os estudantes de violoncelo do Professor Hugo Pilger, y para os membros do conjunto de música contemporânea *CONTEMPOMUSICA*, dirigido por Alexandre Schubert e composto por alunos de vários instrumentos na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro)¹⁵; e na Escola de Música da Universidad Nacional de Córdoba, com estudantes de cordas, sopro e percussão (na cidade de Córdoba, Argentina, em junho de 2024)¹⁶. As reflexões relatadas aqui, que foram coletadas por escrito após o término das experiências, pertencem aos participantes dessas quatro edições do *workshop*.

Esboços, rascunhos e abordagens diversas para pensar a improvisação livre

*“Eu nunca entendi realmente / o que ele dizia
mas de vez em quando / eu me pego
latindo com o cachorro / ou me curvando com as íris
ou ajudando / em outras pequenas coisas”
Roshi, Leonard Cohen (2006, p. 29)¹⁷*

I. O vulnerável e a escuta de si

Paul Katz, um renomado violoncelista e professor nascido nos Estados Unidos em 1946, fala sobre uma aula de *tai-chi* em que seu professor de 90 anos de idade parou na frente dele, olhou para ele, deu uma piscadela e disse: “Paul, eu poderia matá-lo, mas não o farei. Sabe como sei que você é fraco? Olhe para suas mãos. Quando seus polegares estão tensos, toda a sua mão está tensa. A tensão é fraqueza, o relaxamento é força. Relaxamento é vida, tensão é morte”¹⁸.

Paradoxalmente, neste caso a suavidade é forte.

Tanto o relaxamento do corpo (se pensarmos, por exemplo, no peso, na gravidade, na possibilidade de circulação da energia corporal) quanto a nossa forma de pensar e perceber o mundo (escuta atenta e respeitosa, ação atenta e respeitosa, vulnerabilidade como estado) são essenciais para a improvisação. Estar disponível está relacionado a essa ideia de suavidade, a essa busca por um senso de vulnerabilidade que mantém dentro de si uma potência, à espera de um estímulo externo ou até mesmo de uma ação própria –seja ela som, movimento, silêncio ou quietude – que marque um início ou que seja articulada



19. Adoto pseudônimos para referenciar os/as autoras do relatos, com a finalidade de manter o anonimato dessas pessoas.

JUAN IGNACIO FERRERAS

como uma resposta. A que ele responde? Ou a quem?

Neste sentido é que eu trago pra consideração a filósofa brasileira Suely Rolnik (2006), que destaca a vulnerabilidade como a condição para que “o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (Rolink, 2006, p. 2). O suave é forte, na medida em que nos permite estar abertos, disponíveis e permeáveis à presença do outRx. Rolnik, em seu livro *Antropofagia Zumbi*, propõe o seguinte:

[t]rata-se de nos deixarmos afetar pelo outro, a partir de seus efeitos dissonantes em nossa constituição, sustentando um processo de transformação que dá ao corpo a dissonância, aumentando nosso poder de participação no trabalho coletivo de regeneração do ecossistema ambiental, social e mental (Rolink, 2021, p. 88).

Acredito que, aqui, aparece um dos grandes desafios que enfrentamos ao improvisar com outras pessoas: tentar ampliar o espaço interno, aprofundar nossas possibilidades de ouvir os outRxS, a fim de transformar nossa prática, nosso trabalho. Na ausência de qualquer material pré-definido ou de

uma estrutura normativa que funcione como limite, somos desafiados a experimentar possibilidades até então desconhecidas. Novos sons, novos materiais, outras formas de sermos nós mesmos. Com o auxílio, é claro, do contato com outras pessoas. Uma participante do *workshop*, realizado na cidade de Córdoba, Argentina, reflete sobre algumas possíveis consequências desse curso de ação:

Coisas como diminuir as expectativas em relação ao próprio desempenho, procurar sintonizar-se com o que o outro está dizendo ou fazendo, concentrar-se no que está acontecendo fisicamente (sons/silêncios) e sensorialmente ajudam a sair do molde mais individualista do exercício de executar música de forma tradicional ou prescrita e entregar-se ao jogo coletivo (P., de Córdoba, 2024¹⁹).

Nesse relato, observamos como entra em cena uma ideia presente na definição de improvisação livre de Pellini (2021), citada anteriormente neste documento, que busca focar no processo e não na procura de resultados. Essa redução de expectativas parece permitir que o improvisador mude o foco de atenção, concentrando-se um pouco mais no outro, entrando no jogo coletivo com mais liberdade e menos pressão, e aberto para descobrir facetas até então desconhecidas de si mesmo. Nas palavras de uma

20. Tradução própria do original: “las posibilidades de reflejar lo individual, lo personal, sean mayores que en otras formas musicales que trabajan dentro de unas expectativas de género”

21. Tradução própria do original: “Without it there is no possibility for life to advance in its becoming. I think that the power of life’s metamorphosis is sustained in gentleness”.

22. Tradução própria do original: “Embracing the other’s vulnerability means that the subjects cannot avoid recognizing his own fragility. This acceptance is a force; it makes gentleness a higher degree of compassion than simple care. To empathize, to “suffer with” is to experience with the other what he feels, without giving in to it. It means being able to open yourself up to others, their grief or suffering, and to contain that pain by carrying it elsewhere”.

participante do workshop: “Foi como me conhecer de verdade, mostrar o que eu tenho de desconhecido dentro de mim. Sem pensar na beleza ou técnica. Foi a relação mais verdadeira que tive com a música até então” (L., Río de Janeiro, 2023.). O fato de não haver uma estrutura que regule ou limite as possibilidades de fazer música na improvisação livre, de não haver formas padronizadas de expressão, significa que “as possibilidades de refletir o indivíduo, o pessoal, são maiores do que em outras formas musicais que trabalham com expectativas de gênero” (Alonso, 2023, p. 39)²⁰. Nesse sentido, podemos destacar o caráter ainda inovador desse modo de fazer, assim como sua capacidade de interpelar profundamente quem o pratica – aquele que aceita o desafio de confrontar o desconhecido e se abrir ao que ainda não sabe como será.

Neste ponto, é útil recorrer à filósofa francesa Anne Dufourmantelle (2022). Em primeiro lugar, é interessante que seu livro *Power of gentleness* (que também poderíamos traduzir como *gentileza*, ou *delicadeza*) tenha sido publicado no Brasil como *Potências da suavidade*. Neste trabalho, a filósofa teoriza sobre a importância da suavidade, da gentileza, no desenvolvimento e na transformação da vida, e sua relação com o que entendemos como “potência/

potencialidade”: “Sem ela, não há possibilidade de a vida avançar em seu devir. Acho que o poder da metamorfose da vida é sustentado pela gentileza” (2018, p. 6).²¹ Além disso, optamos por destacar como esse conceito pode nos ajudar a pensar sobre o relacionamento com o outro e com a própria vulnerabilidade e fragilidade:

Aceitar a vulnerabilidade do outro significa que o sujeito não pode evitar o reconhecimento de sua própria fragilidade. Essa aceitação é uma força; ela torna a suavidade um grau mais elevado de compaixão do que o simples cuidado. Ter empatia, “sofrer com” é experimentar com o outro o que ele sente, sem ceder a isso. Significa ser capaz de se abrir para os outros, sua dor ou sofrimento, e conter essa dor levando-a para outro lugar (Dufourmantelle, 2018, p. 13)²².

Além desse princípio de relacionamento, com essa intensidade manifesta, a gentileza implica uma responsabilidade, como seres humanos, para com o mundo ao nosso redor: “em relação aos seres que compõem este mundo e até mesmo em relação aos pensamentos que emitimos sobre ele, então a gentileza faz parte de uma conexão íntima com a animabilidade, com o mineral, o vegetal, o estelar” (Dufourmantelle, 2018, p. 13)²³.

Nesse caso, as palavras de uma estudante de violoncelo da cidade de Natal, que participou



23. Tradução própria do original: “Toward the beings making up this world and even toward the thoughts we commit to it, then gentleness is part of an intimate connection to animality, to the mineral, the vegetal, the stellar”.

do workshop em 2022, refletem sobre sua própria vulnerabilidade e a maneira como a improvisação mudou a forma como ela não apenas se percebia, mas também a maneira como se relacionava com outras pessoas:

Ao começar a prática da improvisação livre no violoncelo, me vi em um mar de possibilidades, sujeita a erros e aberta para cometê-los, independente do resultado final me parecer agradável ou não. Essa sensação de estar “aberta”, para mim, diz muito sobre ser compassível comigo mesma e com outras pessoas. Isso tem muita relação com o respeito e empatia, porque eu compreendo que posso aprender muito em cada nova experiência e em cada contato com a música/música(s). Posso dizer com clareza que agora me enxergo como uma pessoa mais aberta/flexível na maneira em que me relaciono com as pessoas e na maneira em que me envolvo com a música (G., Natal, 2022).

Nesse testemunho, observamos esse potencial de vulnerabilidade e a maneira pela qual a prática da improvisação livre permite essa abertura para os outros e até para si mesma. Por um lado, o respeito e a escuta atenta e sem preconceitos do que os outros fazem, mas também, o respeito e a escuta sem preconceitos do que cada um faz. De acordo com outro depoimento de um participante desse mesmo workshop, quando perguntado, após a experiência, sobre o que ele acha que é a improvisação: “essa forma de nos deixar livres e sem julgamentos para criar

nossa própria música” (P., Natal, 2022).

Dessa forma, podemos reafirmar a importância da suavidade destacada por Katz, da vulnerabilidade apontada por Rolnik (2021) e da gentileza/suavidade mencionada por Dufourmantelle (2018) como aspectos essenciais na improvisação. Na hora de pensar na própria vulnerabilidade do sujeito que escuta e pretende, devido a isso, ser transformado pelo seu entorno, buscando assim uma presença que passa a estar, de forma imprescindível, como relação. É nesse contexto que aguçar a escuta se torna fundamental, ampliando o espaço interno para acolher o outro.

II. A antropofagia e a escuta do outro

Há uma ideia na língua inglesa de que a responsabilidade se refere à capacidade de responder: o termo *responsability* (responsabilidade) é associado a *ability to response* (habilidade para responder). Quando improvisamos, assumimos a responsabilidade de entrar em contato com o outro, com o som, com o corpo, ou com ambos.

Naturalmente, já existe uma qualidade de cada organismo vivo e algumas ações esperadas com re-



24. Tradução própria do original: “La sensibilidad y la capacidad de percibir están intrínsecamente orientadas a la acción: todo organismo de cualquier especie percibe del mundo sólo lo que le sirve para actuar o, para decirlo mejor, para poner en práctica un comportamiento adecuado”.

JUAN IGNACIO FERRERAS

lação ao ambiente em que ele se encontra. O filósofo e biólogo italiano Edoardo Boncinelli (2015) nos dá algumas pistas, a partir da biologia, sobre a maneira pela qual os organismos se relacionam com seu ambiente. Segundo ele, “a sensibilidade e a capacidade de perceber são intrinsecamente orientadas para a ação: todo organismo percebe do mundo apenas o que lhe é útil para agir, ou melhor, para colocar em prática um comportamento apropriado” (Boncinelli, 2015, p. 13)²⁴.

Portanto, é necessário estar sensível, com nossa escuta atenta aos estímulos que recebemos de nosso ambiente. Assumir a responsabilidade pelo espaço que estou ocupando nesse presente espesso, nos termos de Marie Bardet (2012), que o momento da improvisação implica:

Estar no agora, perceber e compor no presente, na presença, exige um trabalho de atenção. A improvisação é uma experiência real de que o presente dura, e essa duração não tem nada a ver com uma constância idêntica, nem com justaposições de instantes enquadrados. A pessoa é colocada diante do desafio de um presente em constante mudança, em constante movimento, que ocupa um determinado período de tempo, em uma palavra, que dura. O que emerge, então, emerge desse presente espesso, que dura, e não de lugar nenhum. Um problema de dança, se é que já houve um: compor no coração do paradoxo inicial; os gestos de um presente e, ainda assim, perpétuo (Bardet, 2012, p. 135).

Permitir-me ser atravessado por isso, seja som, silêncio, movimento, quietude. Aproveitar essa energia e incorporar – no sentido mais literal do termo – essa vitalidade.

Para responder ao outrx, então, é essencial exercitar a escuta, entendida aqui, seguindo a compositora estadunidense Pauline Oliveros, como “um ato voluntário que nos permite direcionar e concentrar nossa atenção para agir com presença e memória” (Oliveiros, 2019). Em essência, escutar é uma forma de prestar atenção, de oferecer nosso interesse. Nas palavras de um participante do workshop, em sua edição de La Pampa, em 2023, “na improvisação livre, a escuta é um dos suportes fundamentais, que deve ser priorizado, tanto quanto a partitura na música escrita” (B., La Pampa, 2023). Assim, durante o exercício de improvisação, há um jogo duplo com relação à audição: é uma condição sine qua non para fazer música com outras pessoas, escutá-las. E, durante a prática, isso é exercitado, reforçado, sofisticado: escutamos como ponto de partida e, como consequência, aguçamos nossa escuta. Talvez até mesmo o incomum, o absurdo ou o inusitado. Por que outra razão procuraríamos latir com o cachorro



25. Tradução própria do original: “En la improvisación libre se pueden producir estas relaciones no jerárquicas y no competitivas, al menos con mucha más frecuencia que en cualquier otro campo musical o profesional, y en ella la creación colectiva, en una búsqueda constante de nuevas posibilidades, es un hecho. El pequeño mundo de la improvisación representa ya una cultura diferente, una cultura en movimiento, frágil, en un interminable proceso de redescubrimiento de nuevos sistemas de valores”

JUAN IGNACIO FERRERAS

ou nos curvar com as íris, como escreve Leonard Cohen (2006) no poema citado no início desta seção? É possível que essa escuta do outro seja, então, uma forma de ajudar, de se comprometer com o espaço, com uma situação, com um relacionamento. Em suma, com a outra pessoa.

C. (estudante de violino, do Rio de Janeiro), refere-se à maneira como o workshop -do qual participou em 2023- é conduzido, com todas as pessoas que participaram sentadas em um círculo. Assim, ela apresenta algumas ideias sobre esta possibilidade de escutar ao outRx, ligada tanto ao sonoro quanto ao visual, e sobre as consequências de procurar esse tipo de conexão:

O fato de estarmos sentados em círculo, observando-nos uns aos outros, também significava que não só estávamos atentos ao som, mas também à linguagem corporal do outro, seu olhar, seus gestos, tanto do improvisador quanto dos ouvintes, e acho que esse contato mais humano e pessoal fez com que, rodada a rodada, as improvisações adquirissem mais profundidade, mais voo e criatividade, porque essa proximidade pessoal favoreceu a conexão. Talvez se a experiência fosse, por exemplo, em cubículos, apenas ouvindo o som e sem ver ou sentir o outro, a experiência seria totalmente diferente, não melhor ou pior, mas diferente e, portanto, a maneira de se relacionar também seria diferente. [...] As atividades propostas também favoreceram a horizontalidade e a construção coletiva, aspectos ligados a um tratamento respeitoso (C., Río de Janeiro, 2023)

A maneira de escutar uns aos outros se expande aqui, onde o som e o visual coexistem. Escutar, olhar, sentir e, assim, participar do jogo coletivo. Durante a improvisação livre, somos levados a escutar o que é diferente, enfrentando a oportunidade e o desafio de interagir com essas diferenças. Escutar e, então, agir. Alonso (2023, p. 79) parece concordar com essa ideia:

Na improvisação livre, essas relações não hierárquicas e não competitivas podem ocorrer, pelo menos com muito mais frequência do que em qualquer outro campo musical ou profissional, e nela a criação coletiva, em uma busca constante por novas possibilidades, é um fato da vida. O pequeno mundo da improvisação já representa uma cultura diferente, uma cultura em movimento, frágil, em um processo interminável de redescoberta de novos sistemas de valores²⁵.

O mundo da improvisação livre como uma cultura diferente: vulnerável e aberta à busca do novo. O improvisador livre como um antropofágico em busca de outros corpos, energias e ideias que o enriqueçam, para se nutrir daquilo que é diferente de si mesmo.

Como podemos pensar sobre nossa ação, nossa resposta ao estímulo da outra pessoa? Consideramos aqui que respeitando a diferença. Nas palavras do bailarino, improvisador, músico e poeta inglês



26. Mais informações sobre esse artista podem ser encontradas em: <https://www.julyenhamilton.com/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

27. Notas tomadas no seminário ministrado por Julyen Hamilton no “Camarin de las musas”, Buenos Aires, Argentina, em março de 2020.

28. Tradução própria do original: “La escucha musical, en las sonoridades y sus ordenamientos rítmicos, melódicos y armónicos, entiende articulaciones y consecuciones, encadenamientos y puntuaciones. Si lo semántico propiamente dicho está ausente, lo sintáctico, por su parte, e incluso lo «fraseado», no lo está del todo, ni mucho menos”.

29. Tradução própria, do original: “Lo sintáctico sin semántica propondría una manera de sustracción del estrato direccional y secuencial del lenguaje, separado de

Julyen Hamilton²⁶, “olhando para a diferença sem a necessidade de resolvê-la”.²⁷ Nesse sentido, penso em maneiras de aproveitar ao máximo essa diferença, de utilizar a proposta do outrx, dela me apropriar e modificá-la, respeitando-a. Inscrever nela algo meu, que eu considere necessário. E, se não, perceber o outrx em silêncio, em quietude, sem fazer nada, mas me transformando –mesmo que seja por dentro. Turvar as águas, mesmo que elas estejam abaixo da superfície.

III. A intimidade compartilhada e a escuta de tudo

É assim que me construo (estou me construindo) com a outra pessoa. É assim que elaboro um discurso em constante diálogo: pessoal, mas intersubjetivo.

Durante a improvisação, entendo que é possível aflorar bastante a musicalidade, a criatividade, a atenção em ouvir o outro, mas também em querer contribuir para aquele discurso. A improvisação vem de dentro, isso por si só, já me deixa mais atenta do que em outra situação, atenta ao novo, ao que é difícil de prever. (G., Natal, 2022)

Discurso não em termos de portador de uma linguagem, a improvisação não exige isso. A esse respeito, o filósofo francês Jean-Luc Nancy argumenta que “ouvir música, em sonoridades e suas ordenações rítmicas, melódicas e harmônicas, compreende articulações e consecuições, encadeamentos e pontuações. Se a própria semântica está ausente, [...] a sintática, e mesmo a fraseada, não está totalmente ausente, longe disso” (Nancy, 2007, p. 16).²⁸ O fraseado pode ser percebido na medida em que há múltiplas direções (não lemos, aqui, da esquerda para a direita), há sinais de pontuação sonora que não significam, mas que ajudam a construir uma estrutura:

A sintática sem semântica proporia um modo de subtração do estrato direcional e sequencial da linguagem, separado de toda significação. Não seria mais a linguagem, mas aquilo que, nela, pertence a ela não menos essencialmente que a semântica, e que é sua dicção (Nancy, 2007, p. 71).²⁹

Não é uma questão de completar ao outrx, de representar alguma coisa, nem de ilustrar ou traduzir. O que se busca é compartilhar um estado, um caráter, uma cor. Assumir a responsabilidade pelo espaço que estou ocupando nesse presente espesso, nos termos de Marie Bardet (2012), que o momento da improvisação implica:



toda significación. Ya no sería lenguaje (...) sino aquello que, en él, no le pertenece menos esencialmente que lo semántico, y que es su dicción”.

30. Tradução própria do original: “Estar en el ahora, percibir y componer en el presente, en presencia, dibuja un trabajo de atención. La improvisación es una experiencia real de que el presente dura, y esta duración no tiene nada que ver con una constancia idéntica, tampoco con yuxtaposiciones de instantes encuadrados. Uno es puesto en el desafío de un presente siempre cambiante, moviente y que ocupa cierto tiempo, en una palabra, que dura. Lo que surge entonces, surge de este presente espeso, que dura, y no de ninguna parte”.

31. Notas tomadas no seminário ministrado por Julyen Hamilton no “Camarin de las musas”, Buenos Aires, Argentina, em março de 2020.

Estar no agora, perceber e compor no presente, na presença, exige um trabalho de atenção. A improvisação é uma experiência real de que o presente dura, e essa duração não tem nada a ver com uma constância idêntica, nem com justaposições de instantes enquadrados. A pessoa é colocada diante do desafio de um presente em constante mudança, em constante movimento, que ocupa um determinado período de tempo, em uma palavra, que dura. O que emerge, então, emerge desse presente espesso, que dura, e não de lugar nenhum (Bardet, 2012, p. 135).³⁰

Essas ideias podem nos ajudar a dar forma e entidade à estrutura da improvisação, na medida em que o presente – o que está acontecendo – deixa um rastro, que nos permite estar ciente da maneira como a forma, a estrutura que dá conta desse passado recente está sendo construída. E isso nos permite, além da improvisação (do latim *improvisare*, “fazer algo sem preparação”), construir o futuro. A forma, a estrutura, sua marca na criação. Podemos pensar, então, que não existe “uma improvisação”, e que o que tem, no final, é um trabalho que é o produto da improvisação. O que acontece na improvisação é livre da responsabilidade de significar ou de dizer algo. Como argumenta Hamilton, “o que resulta do movimento não é uma explicação ou uma representação do movimento, é a coisa”³¹.

O que significa a voz do improvisador? O que ela pode expressar? Provavelmente, não sabemos, pelo menos não em um primeiro momento. No entanto, podemos refletir sobre as condições que possibilitam o surgimento dessa voz e como ela será modificada ou influenciada por outras vozes. Aquelas que são anteriores ao seu nascimento, ou aquelas com as quais ela está dividindo o palco, nesse presente contínuo. O que acaba sendo construído é o produto dessa inter-relação e tem como condição a abertura mútua e a aventura no desconhecido.

A improvisação me tirou da minha zona de conforto, sem dúvida. Ao mesmo tempo que fiquei, de certa forma, incomodado com isto, também foi bom. Consegui experimentar coisas incomuns para mim, aumentando minha intimidade, mesmo que minimamente, com tal mundo que pouco conhecia até então. Então, apesar do desconforto parcial, o aprendizado e o sentimento de liberdade foi muito maior (R., Rio de Janeiro, 2023).

Podemos pensar que a responsabilidade da pessoa que está improvisando é garantir um sentimento de abertura em relação à outra pessoa, de vulnerabilidade, a fim de construir algo com ela. Permitir-se ser atravessado por isso, seja som, silêncio, movimento, quietude. Aproveitar essa energia e



32. Tradução própria do original: “Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro”.

incorporar –no sentido mais literal do termo– essa vitalidade. O desafio é começar do zero, entregar-se a esse desconforto e, talvez assim, conseguir ampliar o espaço interno para incorporar a vitalidade e o poder da outra pessoa. Sua presença, sua potência, seu som.

...à escuta!

*“Escutar é entrar na espacialidade que,
ao mesmo tempo, me penetra:
pois ela se abre em mim tanto quanto ao meu redor,
e de mim tanto quanto em minha direção [...]”
Estar escutando é estar ao mesmo tempo fora e dentro,
estar aberto de fora e de dentro, e, portanto,
de um para outro e de outro em si mesmo”.*³²
Jean-Luc Nancy (2007, p. 33)

A proposta, e talvez a resposta para as principais questões que motivam e orientam este texto, que se questiona sobre os principais desafios na improvisação livre, e sobre o modo de relacionar nos com outras pessoas enquanto improvisamos, é escutar, profunda e respeitosamente ao outRx a partir de uma perspectiva vulnerável, a fim de se deixar afetar e se transformar. Aguçar essa escuta, para a outra pessoa, para si mesmo. Assim, o relacionamento com as outras pessoas acaba emergindo como um

processo profundamente transformador, com um potencial criativo extraordinário, se a pessoa estiver disposta a se deixar afetar pela inquietação de ter o outRx (antropofagicamente falando) dentro de si.

Com base nas reflexões de diferentes participantes do workshop de introdução à improvisação livre, percebemos a maneira pela qual essa forma de fazer música permitiu que elxs aprofundassem a escuta do outRx, promovendo e favorecendo o desenvolvimento de relacionamentos respeitosos entre os participantes.

Considero a improvisação livre como uma comunicação entre pessoas, na qual é fundamental ouvir uns aos outros, como em qualquer outro tipo de comunicação. E entendo que ouvir uma pessoa, dando-lhe espaço, tempo e atenção para se expressar, é uma ótima maneira de respeitá-la (C., Córdoba, 2024).

Assim, resulta necessário valorizar a improvisação livre como uma ferramenta pedagógica que constroi pontes entre as pessoas que fazem música (de qualquer instrumento, de qualquer nível) e incentiva a escuta respeitosa do trabalho das outras pessoas.



Referências

- ALONSO, Chefa. **Improvisación libre: la composición en movimiento**. Córdoba: Dos acordes, 2023.
- BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BARDET, Marie. **Pensar con mover**. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BONCINELLI, Edoardo. **Vida**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- COHEN, Leonard. **Book of longing**. Toronto: McClelland & Stewart Limited. 2006.
- DOUFOURMANTELLE, Anne. **Power of gentleness**. New York: Fordham University Press, 2018.
- HERNÁNDEZ, Felisbert. **Ilustrado**. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- HUBNER, Falk. **Method, Methodology and Research Design in Artistic Research. Between Solid Routes and Emergent Pathways**. New York: Routledge, 2024.
- NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NELSON, R. **Practice As research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances**. Macmillan: Palgrave, 2022.
- OLIVEROS, Pauline. **Deep listening**. Buenos Aires: Dobra Robota Editora, 2019.
- PELLINI, Franco. Improvisación Libre: una perspectiva performativa en el campo musical expandido de la ciudad de Córdoba hacia los últimos diez años. **Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas** 4, 107-119, 2021. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/17159/1/improvisaci%C3%B3n-libre-perspectiva.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2024.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- TRIMINGHAM, Melissa. “A Methodology for Practice as Research”, **Studies in Theatre and Performance**. Vol. 22 (1): 54–60, 2022.

