Arte | Educação | Performance
Filosofia | História | Interdisciplinar | Linguística | Literatura

Volume 2026
ISSN 2319-0868

IMPROVISAÇÃO EM PESQUISA

IMPROVISATION IN RESEARCH

LA IMPROVISACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN

Pedro Azevedo Sollero
Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil

Resumo

Este ensaio relata uma investigação partindo da prática musical do autor e seus contextos. Interessa-se pela potência de perguntas e abordagens singulares, em detrimento de modelos replicáveis. Destacam-se duas questões: como se aprende a improvisar e como documentar esses processos, explorando interseções entre pesquisa artística e pesquisa sobre arte. Visa-se promover interações com contribuições coletivas, evitando que este fluxo se encerre em si mesmo. Apontam-se recorrências que, ainda que não generalizáveis, são relevantes ao conciliar forma e conteúdo abordando tais questões com ferramentas da própria improvisação. Propõe-se que o texto utilize tais recursos além de discuti-los, reforçando conexões entre teoria e prática.

Palavras-chave: improvisação musical; pesquisa artística; pesquisa em artes.

Abstract

This essay explores the author's musical practice and its contexts, focusing on the power of unique questions and approaches rather than replicable models. It highlights two key issues: how one learns to improvise and how to document these processes, bridging artistic research and research on art. The goal is to foster collective contributions while avoiding insularity. While not generalizable, certain recurrences gain relevance aligning form and content through improvisational tools. It also seeks to transcend conventional boundaries, positioning improvisation as both subject and framework for inquiry.

Keywords: musical improvisation; artistic research; research in arts.

Resumen

Este ensayo relata una investigación surgida de la práctica musical del autor y sus contextos. Se interesa por la potencia de preguntas y enfoques singulares, en detrimento de modelos replicables. Se destacan dos cuestiones: cómo se aprende a improvisar y cómo documentar esos procesos, explorando intersecciones entre investigación artística e investigación sobre arte. El objetivo es promover interacciones con aportes colectivos, evitando que este flujo se cierre en sí mismo. Se señalan recurrencias que, aunque no generalizables, son relevantes al conciliar forma y contenido al abordar tales cuestiones con herramientas de la propia improvisación. Se propone que el texto utilice dichos recursos además de discutirlos, reforzando conexiones entre teoría y práctica.

AZEVEDO SOLLERO, Pedro. IMPROVISAÇÃO EM PESQUISA. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, Volume 1, Ano 2026, p. 1-19.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Palabras clave: improvisación musical; investigación artística; investigación en artes.

Introdução

Este ensaio é dividido em quatro momentos que se completam não necessariamente de maneira linear, mas a partir de um agenciamento complexo de seus subitens. De início, abordo uma questão que move o trabalho há muitos anos: o que fazer com os automatismos? A noção de cuidado de si como apresentada por Michel Foucault (2014) é central na compreensão das relações entre o trabalho sobre si mesmo e o coletivo e atravessa todo o texto. Penso aqui sobre minhas repetições indesejadas, tanto materiais quanto simbólicas. Tanto os sons que toco quanto minhas outras interações. Em seguida falo da minha experiência de artista-pesquisador, meu corpo, suas metáforas. As ideias de Gilles Deleuze (1995) e Felix Guattari (1996) estão presentes por todo o ensaio, mas ganham especial relevância nesta parte. Na terceira sessão, trato de silêncios e silenciamentos. Por fim, abordo ferramentas recorrentes na improvisação e nesta pesquisa.

1. O que fazer com os automatismos?

No início, minha principal preocupação era criar estratégias para que minhas improvisações fossem capazes de articular bases de conhecimento em relação com os sons estetizados ao meu redor. Isto supõe entender quais são estas bases, re(vi)vê-las, escolher o que fica e do que abrir mão, estabelecer estratégias para estes processos. Neste sentido, as pistas dadas por Aaron Berkowitz (2010), e mais tarde Molly Gebrian (2024), no campo da neurociência e das ciências cognitivas foram determinantes. Contudo, o processo de revisitar-me foi tomando formas bem mais subjetivas.

Paralelamente, esta iniciativa supõe atentar à minha escuta e interação: observar e agir sobre uma dimensão ética, coletiva. A noção de *cuidado de si*, à qual retorno na última sessão deste texto, foi ponto de partida para estas reflexões. Além da empreitada mais propriamente sonora, há um sentido que remete ao que alguns filósofos entendem como espiritual. Que neste contexto, nada tem a ver com religião, ou deuses. *Espiritual* refere-se, aqui, à ação da pessoa sobre si mesma em um esforço reiterado de transformar-se. Grosso modo, o *cuidado de* si é uma soma

Volume 2026
ISSN 2319-0868

de práticas que ajudam a conduzir a pessoa na direção de objetivos que envolvem toda sua vida. Uma forma de atenção a si mesma e seus atos.

Assim, a ideia de desautomatização mira a transformação de gestos cotidianos, além da aquisição de habilidades e conhecimentos musicais na construção da ação no momento presente.

Entender o que me dá forma envolve, certamente, olhar para minhas influências musicais. Mas também envolve pensar sobre como as estruturas sociais nas quais vivi e vivo determinam os meus interesses e possibilidades.

A palavra (des)automatização – como devir de abandonos e recorrências – ganhou especial interesse. Porém, ela também traz problemas. Pode sugerir ressonâncias perigosas de uma prática musical eurocêntrica que se coloca como caminho único e exclui outras formas de fazer música e de existir. Um desejo universalizante de ser capaz de agir apenas a partir do instante da interação e minhas potências como indivíduo. Uma expressão de branquitude que se esconde por trás de um discurso de neutralidade para, há séculos, impor-se sub-repticiamente sobre outras formas de existir.

Ademais, dependemos de automatismos para praticamente tudo o que fazemos. Caminhar, falar, subir escadas, dirigir, musicar... todas essas ações usam de camadas complexas e inseparáveis de automatizações que tornam impossível saber tudo o que foi automatizado.

Da mesma forma, se determinados sons se apresentam mentalmente como desejo, pode ser do meu interesse materializá-los quase que imediatamente. Titubear pode significar perder o tempo exato da ação – este momento precioso que os gregos chamavam de kairós: “o tempo certo, o instante extremamente rápido, fugidio e imprevisível, decisivo numa ação.” (CHAUÍ, 2002:23) Nunca titubear, contudo, pode nos levar por caminhos autoritários, vaidosos e pouco capazes de se transformar coletivamente.

Quanto é tempo demais? O suficiente para não aproveitar uma deixa de outra pessoa? Será que quero/preciso aproveitar tantas deixas? Ainda mais em um grupo numeroso. Não seria o caso de deixar passar e torcer para as coisas darem certo mesmo sem minha contribuição? Como se aprende isso? Tocariam, neste caso, só as pessoas que se deixaram levar pelos automatismos? Ou seriam só as que rapidamente perceberam o ambiente onde estavam e agiram adequadamente?

Volume 2026
ISSN 2319-0868

A resposta é complexa e certamente envolve a escuta, mas também a atenção à singularidade do momento presente a partir de outros estímulos. Marília Velardi (apud SOLLERO, 2022) oferece pistas de como a percepção sensorial do ambiente pode definir a ativação dos padrões automatizados corretos:

> Se eu ando mais de metrô do que sento no sofá de casa, e sento no sofá de casa do mesmo jeito que eu sento no metrô, eu provavelmente não vou descansar. Então, ao me sentar, se eu puder sentir como eu estou, sentir os meus pés, sentir o conforto do sofá, sentir o encosto, perceber a luz, perceber o ambiente, o cheiro do ambiente, observar as plantas... tudo isso faz com que o meu sistema nervoso escolha um padrão de sentar diferente do padrão do metrô. Então, a automatização não é prejudicial, mas a falta, ou a diminuição da nossa capacidade de perceber o ambiente é que é o problema porque a gente não leva o sistema nervoso a se adaptar a situações diferentes." (VELARDI apud SOLLERO, 2022, p.23).

Em relação à escuta, podemos especular que as nossas reações musicais são definidas pelos sons inventados ao redor, mas e os outros fatores do ambiente? Nossas relações com o lugar, com aquelas pessoas, o que já ouvimos delas antes, o que já foi dito/intuído sobre a (in)adequação de certos sons e maneiras de interagir, o que a acústica, a luz, o tamanho do espaço permitem/estimulam/dificultam, como as pessoas estão dispostas, como estou hoje, o que acho dessa coisa que está sendo inventada? Escuto, observo e decido como, e se, respondo.

Ocorre que a pressa da demanda de uma resposta varia conforme a ação que realizamos. O tempo que levamos para nos aconchegar no sofá talvez seja longo demais para algumas situações musicais. Mas a instauração cuidadosa deste ambiente pode levar a uma qualidade de atenção diferenciada que influenciará (re)ações nesta e nas próximas improvisações.

Igualmente, perceber que certas interações éticas que desaprovo compõem minhas experiências formativas, gerando recorrências que muitas vezes não são percebidas, permite pensar sobre outras formas de exclusão presentes no meu caminho, e elaborar tudo isso em aprendizados sobre outros fazeres. Isto requer atenção constante e disposição para rever-me. Portanto, a (des)automatização pode também ser uma postura ética de reavaliação e transformação de si.

Contudo, desde que percebi possíveis inadequações deste termo, venho buscando outras palavras para tentar dar conta deste processo que talvez não

Volume 2026
ISSN 2319-0868

possa ser colocado sob uma palavra só, ainda que esta possa ser flexionada para mais de um lado.

Equanimidade, palavra recorrente em práticas de meditação, pode ser útil para lembrar de não me entregar à ansiedade do silêncio, mas corre o risco de desconsiderar que às vezes eu quero reagir ao primeiro impulso. É preciso também saber saltar, não se omitir. Contudo, considerando os contextos de improvisação que conheço, o silêncio é um desafio bem maior.

É sob esta demanda que experimentei diferentes formas de meditação que, de fato, parecem contribuir para um ambiente sonoro de maior cuidado, menos ansiedade. Curiosamente, a palavra grega que está na base da palavra traduzida como *meditar* também é base para a expressão traduzida como *cuidado de si*.

Outra expressão com que me deparei nesta busca foi a *singularização subjetiva*, que na maneira que propõe Felix Guattari (1996), possui um sentido ligado a práticas sociais de resistência, e oferece a possibilidade de pensar processos que incluem também a música. Para o autor, a principal característica destes movimentos sociais "não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares" (GUATTARI. ROLNIK., 1996:45) Sobre isso, Suely Rolnik explica que:

> O termo "singularização" é usado por Guattari para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política de tais processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais, as minorias - enfim, os desvios de toda espécie. Outros termos designam os mesmos processos: autonomização, minorização, revolução molecular, etc. (Guattari, Rolnik 1996:45).

Portanto, ser menos reativo, como buscam as práticas que trabalham a equanimidade, pode fomentar um espaço menos competitivo em um sentido bastante concreto: outras pessoas poderão agir sem terem que superar o volume dos meus sons. Ser reativo "na medida certa", ocupar-se de agir sobre o próprio desejo para transformar um todo serializado pela *subjetividade capitalística* (Guattari, Rolnik 1996) pode ser a chave do problema, mas não é algo fixo e

reutilizável. A contingência trará dúvidas, e teremos que apostar neste ou naqueles caminhos.

É mais do que comum nos apegarmos às nossas recorrências e às reações do público e das pessoas com quem tocamos. Certa vez, em um ensaio, senti-me desconfortável quando tive a sensação de incorrer em um "clichê meu": fragmentos de figuras melódicas na região grave, sem centro evidente, sem direção única, com pulso mais ou menos fixo e rápido, apresentados em espaços deixados por outras figuras, aparecendo, sumindo, e voltando em outro lugar, como uma mistura de contracanto e *walking bass*.

Talvez caiba pensar sobre este desconforto com a repetição. Perguntar o quanto disso não é uma espécie de cadáver schoenberguiano que arrasto por aí sem perceber. Assim que acabou o ensaio, um colega veio falar que gostou muito daquele momento. Pensei logo que a lisonja — que para os gregos seria uma das maiores inimigas do franco falar (Foucault, 2014) — faz com que, às vezes, em momentos de vacilo, insegurança ou vontade de agradar, eu incorra neste recurso sonoro. Hoje me pergunto se não se trata de um desejo de comunhão.

Recentemente toquei com um grupo de musicistas que eu não conhecia e, num dado momento, recorri ao mesmo clichê. De novo, o desconforto. Ao final da apresentação, mais uma vez, um dos musicistas veio elogiar justamente aquele momento dizendo que aqueles sons criavam um espaço convidativo para suas intervenções. Desta vez, fiquei contente.

A recorrência a ser abandonada aqui talvez não seja sonora e sim o sentimento de charlatanismo associado à ideia de *requentar* ou repetir ideias de outros momentos. E isto não chegou em mim só pela música europeia, mas também por musicistas de *jazz* que defendiam que cada apresentação deveria ser completamente nova. Hoje entendo que este mito de originalidade não só é impossível, mas é um desserviço que me desconcentra e me afasta da música que estou fazendo.

Não é essa a desautomatização que quero. Para evitar que este processo seja uma espécie de expiação de si, talvez caiba perguntar o que mais esse clichê diz sobre mim: gosto de *jazz*, gosto de graves, prefiro o fundo à frente, gosto de pulso, gosto de música sem centro tonal, prefiro interações polifônicas, gosto de tensionar circularidades e variações contínuas, não gosto de falar o tempo todo, me

preocupo em deixar espaços para as pessoas com quem toco, me afeto com a opinião destas pessoas. O problema, novamente, não está na automatização, mas na percepção do ambiente.

2. Corpo e Metáforas

2.1 Aten(ç/s)ão

Os dedos da mão direita percebem-se levemente tensos, sem motivo, o andamento é muito lento, quase tudo é possível sem tensão, dá tempo de pensar, sentir, planejar, mover lentamente... Uma sensação levemente vibratória de soltura ocupa minhas têmporas, o topo da minha cabeça, corre por cima das minhas orelhas e vai penteando os cabelos por baixo, chega às costas, escorre do pescoço para os ombros e para as costas, afunila das escápulas para o centro da espinha dorsal que age como o orifício da ampulheta espalhando a sensação para os lados onde ficam os rins. Os dedos se soltam, um estado de embriaguez parece se levantar, o olhar desembaça, num movimento quase brusco, o nariz solta o ar que estava preso, novamente as têmporas, a respiração busca um ajuste de intensidade e ritmo, resta uma sobriedade incomum e tão capaz quanto efêmera. Estes estados se alternam dinamicamente em um sistema no qual o movimento das partículas de aten(ç/s)ão e tensão gera um estado de fluxo a partir do equilíbrio e desequilíbrio dessas forças.

2.2 Tocando Deleuze de ouvido: surfando linhas de fuga (na melhor das hipóteses)

||: Nesse instante exato – que não se importa se é pensado, intuído, planejado muito rapidamente, acidente ou sorte –, uma vibração vai tateando as moléculas ao lado e ganhando corpo no espaço. Ao mesmo tempo que começa a se moldar, este corpo começa a manifestar desejos. “Quero ir pra lá!”. “Pra cá!”. “Quero de novo!”, “Chega!”. Cabe a quem improvisa escutar este corpo volátil e transduzir, ou não, seus anseios para mais vibrações no espaço: escutar o que a música quer. As mensagens chegam com maior e menor antecedência e o corpo material de quem toca – as costas, os ombros, os dedos, a boca...–, faz o que pode para dar conta. A partir dos desejos da música, e as singularidades desta mídia de carne e osso, um

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

corpo maior se faz. Um fluxo dinâmico e único que sobreviverá por um tempo e desaparecerá para sempre. Como morrerá? Voltará transformado? O que virá depois? Com que desejos? Coexistirão? Como será o salto para este novo desconhecido? Devo saltar? Quais desejos escuto e quais deixo passar? Quando? Sei que um som que escapa pode ser a semente de um novo lugar. Este tem força pra isso? Terei tempo para perceber/reagir? Como escolhi/agi das outras vezes? Sigo. Outro som escapa. Agora já são dois/três... Sigo? Começo a dar linha à nova ideia e vejo como o vento a empurra. A próxima já não consegue se disfarçar de acidental. A perturbação reivindica espaço e começa a influenciar mais moléculas. Um ponto se desloca no tempo e vira linha. A gravidade desse corpo que se adensa atrai o que está em volta. A única constante do universo é a mudança, :||

2.3 A hora de s(a/o)ltar (na pior das hipóteses)

O fluxo vai ganhando densidade e atraindo as partículas à sua volta. Vai ficando mais pesado e mais rápido com o embalo. Arrasta tudo. Até as partículas que estavam sedimentadas no fundo. De repente, endurece, deixa de perceber seu entorno, fica lento demais, deixa de ser a articulação de uma rede complexa de fluxos. Vira pedra. E cai. Com a solidão rígida da verdade alienada, o tédio, a frustração, as vaidades, a mentira... Nada parece real, possível ou interessante. Tudo é vazio como o menu de um DVD rodando em *loop* enquanto alguém dorme. Só existe o enorme não-saber perante a complexidade infinita de cada caminho possível e o pouco tempo/desejo para trilhá-los. Porque além de tudo, para virar pedra, o fluxo levou toda a energia do corpo. Paro, olho/escuto para os lados. Inicio outro fluxo. Ou desisto. Não se deve pular à toa, sob o risco de não aproveitar fluxo nenhum. Mas inevitavelmente, às vezes, linhas te levarão para um buraco que sugará tudo e destruirá qualquer sinal de vida. Não ficar tempo demais nem de menos em cada fluxo pode ser uma estratégia, mas quanto tempo é isso? Sem o devido cuidado, esses movimentos de saturação atraem tanta atenção para si que ignoramos movimentos menores que estão pedindo escuta. Podem ser princípios destrutivos que se acumulam para desestabilizar e criar caminhos. Ou sementes que vão quebrar a hibernação e brotar na terra arrasada da próxima destruição. Mas estão lá. Mais uma vez: atenção! As linhas estão passando o tempo todo em todas as direções. Se não tomar cuidado perco o foco. Tudo vira fumaça. Mas se focar

Volume 2026
ISSN 2319-0868

demais perco as oportunidades, os encontros. Viro pedra. Algum equilíbrio só é possível em movimento, em ação. Como num patinete, bicicleta, corda bamba, parada de mão, etc. São sempre micro ajustes de padrões incorporados de reação às contingências que possibilitam que o corpo se mantenha equilibrado. O que se deseja é caminhar para algo efêmero capaz de equilibrar-se por meio das idas e vindas incessantes entre o conhecido e o novo.

3. Silêncios e Silenciamentos

3.1 Silêncios

Não precisa dizer tudo. Este princípio é fundamental na música improvisada que faço e na escrita sobre ela. Dizia minha avó que "quem fala demais dá bom dia pra cavalo". Perguntada sobre a coisa mais difícil na improvisação, Chefa Alonso responde:

> O que eu mais encontro ensinando os alunos, o que mais lhes custa é o silêncio, calar-se. Há sempre uma angústia, uma ansiedade de tocar, tocar, tocar, e é normal. Acontece com todos nós. Porque, bom, a gente fica provando coisas, explorando e tal... E essa ansiedade de tocar te leva a não escutar. Então, aí eu digo ao aluno: para! Pare um momento de tocar e escute, porque às vezes as pessoas tocam angustiadamente porque geralmente não têm uma ideia. É só tocar por tocar e isso não leva a nenhum lugar. O melhor que pode fazer quando não tem ideias é calar-se porque os companheiros vão te dar ideias, com certeza! Então, cale-se, escute e olhe o que está se passando, e pense "o que posso inserir que vá melhorar o todo". Senão, cale-se. Porque também é bom ficarmos calados. O que posso colocar que melhore ou que me apeteça em relação ao que está soando. A partir dessa atitude, a coisa vai caminhando. Eu creio que a princípio o mais difícil é calar-se, ou seja, admitir que o silêncio está muito bem e faz parte da música. O contrário também é difícil. Ou seja, tomar decisões como "agora vou eu, vou contar algo que tem relação com o que está passando. Pois isso também é difícil e ficamos pensando: "entro ou não entro..." Tome a decisão e anda, se arrisca! Se sair mal e não funcionar, bem… a vida é assim. Nem sempre é êxito, êxito, êxito. Muitas vezes as coisas não funcionam. Não tem problema. (ALONSO apud SOLLERO, 2017:155).

Uma cena comum em grupos de improvisação envolve uma conversa sobre a importância de escutar, deixar espaços, não precisar ser o primeiro a entrar, não precisar ser o som mais forte, de poder tocar pouco ou/e fraquinho, etc. Também é comum que o efeito dessa conversa não passe dos primeiros segundos da próxima improvisação.

Volume 2026
ISSN 2319-0868

Outra cena recorrente é um monte de gente em roda tateando as bordas de um fluxo sonoro sem coragem de mergulhar. A resposta de Alonso fala dessas duas situações. É vantajoso saber a hora de pular. Só erra quem não tenta. Não há um (mome/)nto certo para (não) tocar.

3.2 Silenciamentos

Algumas coisas precisam ser ditas. Cabeça de Cassandra é uma instalação sonoro-cênico-performativa quadrifônica que compõe as ações da pesquisa de doutorado *Performações Cassândricas: cultivando artista e obras por meio dos feminismos como cuidado de si*, da atriz/performer Aline Nunes[1]. Sua tese relata um processo de construção da artista em meio às interdições do discurso feminino na sociedade.

Esta coletânea de crônicas, digressões e ações performativas inspira fortemente o meu esforço de construir e documentar conhecimentos em processos criativos referenciados na ideia de *cuidado de si*. Por meio da história da profetisa troiana que avisou em vão que o cavalo grego seria o fim do seu povo, Aline conta as histórias de outras Cassandras como ativistas assassinadas para calar denúncias de abusos ecológicos, uma presidenta removida sem crime por motivos escusos, e uma vereadora calada com tiros na cabeça. As vozes de Dorothy Stang, Dilma Rousseff e Marielle Franco ressoam nesta atualização do mito grego – de forma figurativa e literal – com outras partes de outras Cassandras espalhadas pelo espaço.

Este trabalho foi determinante para levar minha escuta dos silêncios para os silenciamentos, ou seja, dos silêncios voluntários para os involuntários, da reclusão para a exclusão, da meditação para a opressão... revelando contradições e silenciamentos na minha trajetória artística e acadêmica, e nas improvisações ditas livres das quais participo.

Enquanto me construo e sou construído por meio da minha prática musical, silenciamentos específicos servem de método para a escuta, convite para a ação, definem formas, escondem uns corpos e privilegiam outros, ocupam e são excluídos dos espaços por onde circulo, carecem atenção. Para poder pesquisa-la, portanto,

[1] NUNES, 2019.19

REVISTA DA FUNDARTE

urge perguntar o que pode e o que não pode na tal improvisação livre. E de onde vêm estas verdades?

3.3 O ijexá do Sir George Grove[2] (Oxi! Cadê?)

Esfrego a quina que separa as páginas 247 e 248 na expectativa de estarem coladas. Estaria justamente entre as duas, mas os números impressos sanam a dúvida. Por um lado, atestam a qualidade das páginas grossas deste prestigioso dicionário musical. Por outro ainda, lembram dos males que a indústria do papel pode fazer, e da estreiteza da janela cultural desta publicação.

Não existem motivos para duvidar da boa vontade da editoria de Ana Cristina Zahar. O prefácio e as advertências sugerem um esforço em relacionar aquele material com o contexto brasileiro e os tempos nos quais vivemos. Há também um interesse declarado em melhorar as futuras edições – que estão por vir desde 1994 – quando, no fim do prefácio, disponibilizam o endereço da editora para que sejam enviados "eventuais erros e inconsistências". No entanto, seria mesmo muito difícil atingir esses objetivos sem descaracterizar profundamente a publicação original.

Manter concisa a edição significaria certamente, além de incluir e ampliar alguns verbetes, eliminar outros tantos. Dessa forma, é nítida a opção por outro tempo e outro lugar. Como se "a música" fosse uma coisa que já aconteceu e não foi aqui. No verbete sobre o ritornelo, o dicionário faz uma genealogia estilística do termo na música de concerto de parte da Europa entre os séculos XVII e XIX. Conheci muita gente que não se acanha em chamar este recorte de "a história da música", sem perguntar *qual música*?

O dicionário não faz menção à utilização do termo para falar do sinal gráfico usado por musicistas do mundo inteiro, dos mais variados estilos e culturas, há bastante tempo. As "barras duplas com pares de pontos verticais", cercando um material que deve ser repetido, aparecem somente sob o mirrado verbete sobre repetição. E isso é tudo que esta publicação tem a dizer sobre o assunto.

[2] O Dicionário Grove de Música é uma publicação do século XIX amplamente usada como referência desde então. Hoje possui versão online em língua inglesa no sítio: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, acessado em 25/06/2025, às 19:50.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

O verbete que trata de *variações*, por sua vez, ocupa quase duas páginas. É difícil não lembrar de Ritwik Banerji e sua acusação de que, sob certo ponto de vista hegemônico, a música de origem europeia é considerada livre e criativa enquanto a de origem africana é apenas repetição maquínica impensada.

Sim, o livro é escrito a partir de um lugar que é bem nitidamente indicado na capa pela moça loira em trajes europeus do século XVII tocando seu alaúde. Sim, é uma edição concisa que nem precisava avisar que não tem como dar conta do conteúdo dos 20 volumes da versão completa.

Ainda assim, a desproporção chama atenção. O tal equilíbrio adequado entre os verbetes, pelo qual a editoria se coloca como responsável, ignora manifestações importantes para o contexto demográfico e temporal onde o livro é impresso, e dedica-se incansavelmente a compositores de relevância questionável fora de uma prática bastante específica e distante.

O recorte não é só racial. Também não tem menção a oscilador, envelope, filtro, samplers... E o verbete de sintetizador é um tanto sucinto considerando a importância desse instrumento no mundo/tempo em que foi escrito. As quatro páginas que guardam os longos verbetes de viola e violino – com página inteira de ilustrações com cada pedacinho nomeado – não deixam dúvida.

Enfim, não há problema em estabelecer recortes temporais e demográficos. O problema é o caráter universalizante que vai do título ao conteúdo. É impossível saber quanta liberdade a editoria brasileira teve na composição desta edição. Ademais, a ubiquidade de certas discussões sobre representatividade é posterior a sua publicação. Não obstante, ainda que nem sempre encontre o que quero, recorro em diversos momentos a este dicionário que é decerto minudente em profusos verbetes eurológcos.

O que acredito ser possível – e quiçá necessário – é repensar estas questões em eventuais reedições, caso a Companhia das Letras – onde se encontra hoje a editora Jorge Zahar – tenha interesse. E enquanto isso, cabe a quem pesquisa ter atenção aos lugares onde buscamos e de onde proferimos verdades.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

4. Ferramentas

Marília Velardi conta que:

> As pessoas artistas sabem da riqueza dos processos, do quanto envolvem de ordenação seguida de caos, seguida de ordenação... e de caos. De fluxo, fluência, estancamentos, paradas. Renúncias, descartes e incorporações. De como são alterados no percurso e do quanto, muitas vezes, estes são mais interessantes do que os resultados a da forma final. Cuidar dos percursos, valorizar os processos e narrá-los detalhadamente, erros e acertos: essa é talvez a mais importante premissa daquelas pessoas pesquisadoras que apostam no fato de que as formas de investigação dentro e fora das Artes podem ser inspiradas por artistas em seus processos, e não só por epistemologias consagradas ou teoria a priori. (VELARDI, 2018:9)

> (…) é preciso encontrarmos caminhos particulares que nos permitam percursos e encontros locais, experiências construídas por pessoas que as presentificam, sob epistemologias criadas ali, com base naquilo que se é. Uma relação clara e assumida entre o transitório, o impermanente, o urgente, o imediato e a ancestralidade. (VELARDI, 2018:10)

A fragmentação, característica das mais marcantes da improvisação, manifesta-se por todo este ensaio, mas certamente com mais intensidade neste trecho final que contém a (in)conclusão. O agenciamento instável que se inventa, na música e na pesquisa, passa por diversos lugares criando um todo de maneira não-linear que é certamente maior que a soma das partes individuais. Atento às palavras de Velardi e às especificidades da improvisação, apresento e reflito sobre as ferramentas que pude observar. Aviso de antemão que deixarei dúvidas, estetizarei coisas banais, errarei, cuidarei, darei voltas, e, ao final, não oferecerei conclusões definitivas a partir da articulação ordenada das ideias do texto. Apenas um desejo de seguir e a dúvida sobre como fazê-lo. Embora isto fuja um pouco ao senso comum de um ensaio, reflete melhor a forma de uma improvisação.

4.1 Improvisação = dúvida?

“Que(m) foi isso?!” 1: de olhos fechados, nuca para cima, relaxo os ombros e sorrio. Algum som muito interessante aconteceu e eu não faço a mínima ideia de quem foi.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

"Que(m) foi isso?!" 2: escuto uma gravação na qual estou tocando com outras pessoas. Não consigo identificar quem está tocando quais dos sons que escuto. Não sei nem quando sou eu que toco.

Lanço um som: e agora? Espero. Se outras pessoas se afetarem por ele... E se não? Espero sem perder o foco no que (não) estou fazendo, até que seja irrelevante saber a resposta.

Algumas perguntas não têm o objetivo de achar respostas: e lembram koans budistas, diálogos, anedotas, perguntas com o objetivo de gerar dúvidas que podem (re)definir ideias ou/e fomentar práticas criativas.

Outras perguntas ajudam a pensar sobre uma realidade e parir uma ideia: como na maiêutica socrática na qual o caminho em direção a uma ideia é construído por perguntas.

E algumas perguntas são bastante práticas do improvisar: Pra onde vai isso? De onde veio? Será que tá acabando? Acabou? Devo sair/entrar? Sigo? Mudo? Proponho? Tenho interesse em agir sobre minha capacidade de responder a estas perguntas?

4.2 Estetização do cotidiano

Uma pedra da calçada vira forma de imaginar uma história para contá-la em som. Escutar histórias: da calçada, da pedra, das pessoas. Desejos sonoros especulam sobre coisas jogadas pela rua e pela casa. Objetos são ressignificados como parte de um instrumento. Pedra, hashi, lixa, *walkman*. Padrões de interação, por bem ou por mal, viram totalidades sonoras entendidas como músicas. Desejos de outras interações se projetam em propostas de ação ética e musical. Compor canções de trabalho, lazer, escárnio, saudade. Algum jeito de fazer passar o dia pelo corpo. Lembranças do que é o bem. Eu-nós, musicistas, familiares, amigues, professor_s, cassandras, estudantes, a-gregades, excluídxs, pessoas remotas que percebo e outras que esqueço ou não vejo, outros animais, plantas, bactérias, fungos, ideias e outros trecos... agem sobre mim e sobre este texto. Procuro atentar para partes dessa multiplicidade, adequadamente agir sobre elas, e buscar formas de documentá-las sem deixar de lado a totalidade da qual são parte. Há muito que pode ser dito sobre um corpo sem precisar corta-lo em pedaços e coloca-lo sob um microscópio. Certos agenciamentos chamam mais atenção, mas agir sobre si

Volume 2026
ISSN 2319-0868

mesmo é agir sobre tudo isso. Este ensaio documenta a parte deste processo que diz respeito justamente à sua documentação. Outros tantos são necessários para aprofundar esta teia complexa que me compõe como musicista de improvisação.

4.3 Errância (sobre a improvisação dita livre)

Uma multiplicidade de caminhos navegados de forma complexa por barcos diversos que combinaram de se encontrar lá – por motivos distintos –, mas não o que fariam depois. É dada a largada: os corpos partem com velocidades, desejos e trajetórias próprias, formam agrupamentos temporários, algo escapa, quebra o fluxo das marolas e verte parte da energia para outro lado, a todo tempo alguém some, volta, carrega outras embarcações... para todos os lados. e ainda tem o vento, as correntes...

4.4 Cuidado de si

Creio que caiba mais algumas palavras sobre esta noção. Em uma genealogia de tentativas de atuação de pessoas sobre si mesmas no ocidente, Foucault oferece algumas ideias que influenciaram meu processo criativo. Por exemplo:

> Chamemos esse movimento, também muito convencionalmente, em qualquer que seja o sentido, de movimento do Eros (amor). Além dessa, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (áskesis). Éreos e áskesis são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se em sujeito capaz de verdade. (FOUCAULT. 2014:20).

Este cuidado envolve uma atenção a mim mesmo e reflexão sobre os contextos/agenciamentos dos quais participo, e organização de práticas de atuação sobre mim mesmo em relação ao todo. Trata-se de um esforço ético e estético. Poderia certamente estar sob *estetização do cotidiano*, mas sua importância na pesquisa pede um item específico para reiterar sua característica de trabalho reiterado sobre si mesmo.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

4.5 Circularidade como método

Pessoas sentadas em roda inventando música em tempo real; reconstrução deste momento com ajuda de registros; reinvenção por meio da escuta; pessoas em roda conversando sobre o que aconteceu; misturam-se escutas e memórias; redes abstratas de pessoas que não se conhecem colaboram em construções remotas; fazer como Mirka Ljungberg[3] que inventa interações e oferece espaços a serem preenchidos por quem lê; _____; escrever crônicas como Aline Nunes[4]; propor programas performativos de leitura como Flávio Rabelo[5]; propor escutas e práticas reiteradas; todo retorno é novo; musicistas em roda articulam ciclicamente padrões rítmicos complementares; pessoas em volta dançam; fim = começo; ideias voltam renovadas; recorrências propositais e contingentes.

4.6 Inacabamento

Conforme vejo este ensaio se acabando, me deparo com o que não fui capaz de fazer/documentar. Como num jogo de baralho que termina sem que se tenha usado aquela carta que estava guardada, ou sem que se tenha reagido como poderia aos estímulos oferecidos pela ocasião que nunca mais vai acontecer. Ficam desejos, desconfortos, curiosidades... Mas há aqui, também, uma abertura fundamental, uma falta mobilizante. Num sentido bastante pragmático, a manutenção deste movimento em direção à próxima improvisação, ou documentação, é também método para evitar a dor. Quando toco o tanto que quero, é quase sempre muito. Quando paro antes, volto melhor na próxima e evito que me doam as mãos.

Num sentido menos concreto, a disposição para ganhar novos tentáculos – tanto na improvisação musical quanto na escrita deste trabalho – lança ideias para todos os lados o tempo todo, captura e interage com corpos variados vindos de

[3] KORO-LJUNBERG, 2017.

[4] NUNES, 2019.

[5] RABELO, 2014.17

REVISTA DA FUNDARTE

inúmeras direções em diferentes velocidades. Critérios frágeis desenrolam estes encontros, mas, no meio disso, um corpo novo se adensa transpassado pelas trajetórias no espaço, e começa a sugerir uma forma. Antes que se possa ter mais do que perguntas, bate um vento, e o corpo se desfaz em um poço de possibilidades do instante seguinte. Precisão e reprodutibilidade não são prioridade. Continuidade, sim.

Referências:

BANERJI, Ritwik. Whiteness as Improvisation, Nonwhiteness as Machine. **Jazz and Culture** 1 January 2021; 4 (2): 56–84. doi: https://doi.org/10.5406/jazzculture.4.2.0056

BERKOWITZ, Aaron. **The improvising mind:** cognition and creativity in the musical moment. New York: Oxford University Press, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: Dos pré-socráticos a Aristóteles, Vol. 1, 2 ed. rev. e ampl. – São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. v.1, São Paulo, Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GEBRIAN, Molly. **Learn faster, perform better: a musician's guide to the neuroscience of practicing**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2024.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

KORO-LJUNGBERG, M. **Soulbodies lived**. Reconceptualizing Educational Research Methodology, [S. l.], v. 8, n. 2, 2017. DOI: 10.7577/rerm.2020. Disponível em: https://journals.oslomet.no/index.php/rerm/article/view/2020. Acesso em: 16 sep. 2022

NUNES, Aline. Performações Cassândricas: cultivando artista e obras por meio dos Feminismos como cuidado de si = Cassandric performances:. 2019. 1 recurso online (340 p.) **Tese** (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1637373. Acesso em: 7 mar. 2025.

RABELO, Antonio Flávio Alves. Cartografia do Invisível: paradoxos da expressão do Corpo-em-Arte. 2014. 322 p. **Tese** (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1623716. Acesso em: 7 mar. 2025.

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música***: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Edição de Ana Cristina Zahar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SOLLERO, Pedro Azevedo. Relatos e reflexões sobre processos de subjetivação e preparação para improvisação musical livre. 2017. **Dissertação** (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18042018-140557/. Acesso em: 07 mar. 2025.

_____. Práticas de construção de um músico improvisador. 2022. **Tese** (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SUZUKI, DT. **Zen Koan as a Means of Attaining Enlightenment.** tuttle, Vermont, 1994.

VELARDI, Marilia. **Questions and proposals on emergency bodies:** reflections on radical qualitative artistic inquiry. Revista Moringa – Artes do Espetáculo, Jõao Pessoa, UFPB, v.9, n.1, 2018, p.43-54.

Recebido em: 10/03/2025.
Aceito em: 23/07/2025.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Pedro Azevedo Sollero
Pedro Azevedo Sollero é Bacharel em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Processos de Criação Musical na área de Sonologia pelo Programa de Pós-graduação em Música na Universidade de São Paulo (USP) e Doutor pelo mesmo programa. Ambos sob orientação de Rogério Costa. Durante o doutorado recebeu bolsa Fulbright por meio do programa *Doctoral Dissertation Research Award* (DDRA) e passou nove meses da pesquisa na *University of California San Diego* (UCSD), sob orientação do musicólogo David Borgo. Suas principais áreas de interesse se encontram na improvisação musical, suas diversas formas, manifestações e pedagogias, bem como seus contextos sociais, culturais e históricos. Além disso, Pedro é compositor, produtor fonográfico e educador. Realizou oficinas, palestras e aulas sobre improvisação musical e tecnologias experimentais aplicadas à música em diversas universidades públicas no Brasil e Estados Unidos, como USP, UFC, UECE, UFSB, UCSD.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2946-3901
E-mail: pedrosollero@gmail.com

REVISTA DA FUNDARTE

Volume 2026
ISSN 2319-0868



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

REVISTA DA FUNDARTE