

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Do Jazz dos Anos 40 até à Improvisação Musical Livre: a
Interpretação da Pintura "Improvisação 26" de Kandinsky.**

José António Soares Brito

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2025





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Pedro Moreira (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Diniz (Universidade de Évora) (Arguente)
Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)

Índice

Agradecimentos.....	vi
Resumo	vii
Abstract.....	Erro! Marcador não definido.
Introdução	9
1. Revisão da Literatura e Fundamentação Teórica.....	14
1.1. Revisão da Literatura	14
1.2. Caracterização da Obra.....	18
1.3. Sinestesia	22
1.4. Performance Intermédia	23
1.5. Improvisação e Liberdade Interpretativa.....	26
1.6. Aleatório na Criação Artística	31
2. Desenvolvimento da Performance	34
2.1. Criação e Desenvolvimento da Obra.....	34
2.2. Desenho de Cena e <i>Rider</i> Técnico.....	35
2.3. Espaço Cénico	41
2.4. Tecnologia da Performance	42
2.5. Metodologia	42
2.6. Análise de Dados.....	46
2.6.1. Músicos de Jazz, Experimental e Improvisação Livre	47
2.6.2. Estudantes de Jazz do Ensino Superior	48
2.6.3. Artistas Plásticos/ Artes Performativas	49
2.6.4. Psicólogos/Psicoterapeutas.....	50
2.6.5. Ensaio 1: Improvisação Livre, Takes 1 e 2	50
2.6.6. Ensaio 2: Improvisação Livre	54
3. Descrição da Performance.....	57
3.1. Programação e Interface	57
3.2. Recursos e Soluções Técnicas	58
3.3. Desenho de Som e Luz / <i>Rider</i> Técnico	59

3.4. Alinhamento / Cronograma da Performance	60
Bibliografia	66
Anexo A Questionário Modelo.....	72
Anexo B Respostas dos Inquiridos: Músicos Jazz / Experimental / Livre.....	74
Anexo C Respostas dos Inquiridos: Estudantes de Jazz / Ensino Superior	83
Anexo D Respostas dos Inquiridos: Artistas Plásticos / Artes Performativas	87
Anexo E Respostas dos Inquiridos: Psicólogos / Psicoterapeutas	90
Anexo F Dados Biográficos do Autor e dos Restantes Músicos Participantes na Performance	
93	
Anexo G Partituras do Reportório Usado.....	97
Anexo H Áudio e Vídeo dos Ensaios (Links).....	102
Anexo I Ficha Técnica e Créditos.....	103

Índice de Figuras

Figura 1: Improvisation 26 (Vassily Kandinsky, 1912)	12
Figura 2. Desenho de cena.....	35
Figura 3: Story Board.....	40
Figura 4: Story Board (continuação)	40
Figura 5: The Lick	44
Figura 6: Motivos melódicos utilizados por Charlie Parker - Blues em Bb (Owens, 1974: 93)	44
Figura 7: Ensaio 1, espetro improvisação livre take 1 (fonte própria – transcribe software)	52
Figura 8: Ensaio 1, espetro improvisação livre, take 2 (fonte própria - transcribe software)	52
Figura 9: Ensaio 2, espetro da improvisação livre (fonte própria – transcribe software)	54
Figura 10: Rider técnico luz (posicionamento músicos/focos).....	59
Figura 11: Rider técnico 2 (enquadramento).....	60
Figura 12: Quarteto de Charlie Parker	61
Figura 13: Ensaios prévios I (fonte própria)	61
Figura 14: Ensaios prévios I (fonte própria)	61
Figura 15: Ensaios prévios III (fonte própria)	62

Índice de Tabelas

Tabela 1: Rider técnico.....	35
Tabela 2: Cronograma da Performance	36
Tabela 3: Recursos e soluções técnicas da performance.....	58

Agradecimentos

Quero agradecer ao Doutor Eduardo Lopes, pela orientação desta dissertação, pelas sugestões e aconselhamento. Um agradecimento especial a todos os artistas e técnicos envolvidos na *performance*: Felipe Figueiredo, Pedro Pinto e Bruno Pedroso, Alexandre Banna, Rui Silva, David Fernandes, ao José David, pelo trabalho incrível de formatações, dicas e aconselhamento estético. Agradecimento particular à São Matthias Nunes pela criação de toda a cenografia dedicação e envolvimento no projeto. Agradeço também ao estúdio Mastering Lisboa e ao Hugo Lino pela captação e mistura do áudio e vídeo, à Escola de Jazz do Barreiro, pela cedência das suas instalações para os ensaios, à Carla Prego por nos receber e disponibilizar o Auditório da Biblioteca Municipal do Pinhal Novo. O meu obrigado especial à minha família pelo apoio incondicional e em especial à minha mulher São Matthias, companheira nas artes e na vida e finalmente a todos os meus amigos, pelas conversas e ideias à volta do projeto.

Resumo

A performance *Do Jazz dos anos 40 até à Improvisação Musical Livre: a Interpretação da Pintura “Improvisação 26” de Kandinsky*, dissertação teórico-prática desenvolvida para o mestrado em música, consiste numa performance intermédia, que se insere no contexto transdisciplinar entre música, pintura, *performance* e tecnologia. Esta obra performática desenvolve-se num espaço cénico, no qual os músicos improvisam em tempo real, desde o jazz dos anos 40, *bebop* e *hard bop*, assente em códigos e padrões pré-definidos, passando pelo jazz modal, *free jazz*, até ao conceito de improvisação livre atual, onde interpretam uma pintura de Kandinsky *Improvisação 26*, desfragmentada e gerada digitalmente com base em programação aleatória. A investigação vinculou a prática criativa ao desenvolvimento tecnológico, utilizando a metodologia da investigação-ação, que se desenvolveu através de um *continuum* de experiências e ensaios sempre acompanhados por uma reflexão posterior. O foco do trabalho assenta no *work in progress*, doravante designado por trabalho em processo, em que a aleatoriedade, entendida como processo criativo e recurso concetual para a improvisação em tempo real é a principal característica desta obra híbrida, efémera e singular. Com base nos ensaios e experiências prévias, foram alcançados resultados que confirmam o potencial da aleatoriedade para gerar novos processos criativos, *insights* e mais liberdade criativa na improvisação musical livre.

Palavras-Chave: *Performance* intermédia, improvisação livre, aleatoriedade, *work in progress*, jazz

From 1940s jazz to free musical improvisation: the interpretation of Kandinsky's painting "Improvisation 26"

Abstract

The performance *from 1940s jazz to free musical improvisation: the interpretation of Kandinsky's painting "Improvisation 26"*, a theoretical-practical dissertation developed for a master's degree in music, consists of an intermediate performance, which is part of the transdisciplinary context between music, painting, performance and technology. This performance work takes place in a scenic space in which the musicians improvise in real time, from the jazz of the 1940s, *bebop* and *hard bop*, based on pre-defined codes and patterns, through modal jazz, free jazz, to the concept of free improvisation today, where they interpret a painting by Kandinsky *Improvisation 26*, defragmented and digitally generated based on random programming. The research linked creative practice with technological development, using the methodology of action research, which was developed through a continuum of experiments and rehearsals always accompanied by subsequent reflection. The focus of the work is on the work in progress, in which randomness, understood as a creative process and conceptual resource for real-time improvisation, is the main characteristic of this hybrid, ephemeral and unique work of art. Based on previous rehearsals and experiments, results were achieved that confirm the potential of randomness to generate new creative processes, *insights* and more creative freedom in free musical improvisation.

Keywords: Intermediate performance, free improvisation, randomness, work in progress, jazz

Introdução

Os anos 40 são considerados por alguns críticos e historiadores, como Ira Gitler¹, Stanley Crouch², Gary Giddins³, entre outros, como os anos de ouro do jazz, por representarem uma época de autêntica revolução criativa. Ao longo das décadas seguintes, o jazz foi incorporando influências de diversas culturas e estilos musicais, dando origem a novas formas de expressão musical, entre as quais a improvisação livre e espontânea contemporânea, desafiando as estruturas convencionais e pré-definidas, permitindo a exploração de novos territórios. Costa (2015 p.1) diz-nos que: “a improvisação livre não é um “estilo” ou uma tendência composicional. Trata-se de uma prática musical experimental, empírica e coletiva que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas.”

A dissertação, *Do jazz dos Anos 40 até à Improvisação Musical Livre: a Interpretação da Pintura, “Improvisação 26” de Kandinsky*, consiste numa performance Intermédia, transdisciplinar, onde se cruzam a música, pintura, performance e meios digitais. Desde as suas raízes nos Estados Unidos, no final do séc. XIX, a história do jazz está intrinsecamente ligada à evolução da música popular do séc. XX, atravessando décadas e continentes, transformando-se em formas diversas ao longo do tempo. Aravena (2020) escreve que

“A partir de la década de 1920, la masividad del jazz norte americano y su posterior exportación al resto del mundo occidental llevó a que la experiencia del jazz, en términos armónicos e instrumentales, fuese un referente de la modernidad del siglo XX; todo esto dentro del contexto de la cultura de masas. Este criterio de modernidad lo hallamos en los primeros escritos europeos acerca del jazz, los que emplearon un enfoque centrado en la comparación del jazz con la música de arte (Hoérée 1927: 219)⁴. Al mismo tiempo se reconocía en esta música una expresión de una nueva y particular forma de modernidad, en donde los antiguos criterios de la cultura de salón estaban siendo desplazados por otros, que ahora provenían de la cultura popular, pudiendo ser considerados como un símbolo de rebelión contra la antigua moralidad (Collier, 2002: 365). Así fue como músicas populares de otras latitudes experimen-

¹ Ira Gitler (1928 –2019) was an American jazz historian and journalist. The co-author of *The Biographical Encyclopedia of Jazz* with Leonard Feather—the most recent edition appeared in 1999—he wrote hundreds of liner notes for jazz recordings beginning in the early 1950s and wrote several books about jazz and ice hockey, two of his passions. (Wikipedia, s.d. a).

² Stanley Lawrence Crouch (1945 – 2020) was an American poet, music and cultural critic, syndicated columnist, novelist, and biographer. (Wikipedia, s.d. b).

³ Gary Giddins, é um crítico e autor de jazz americano. Ele escreveu para *The Village Voice* desde 1973; sua coluna "Weather Bird" terminou em 2003. Em 1986, Gary Giddins e John Lewis criaram a American Jazz Orchestra que apresentava concertos utilizando um repertório de jazz com músicos como Tony Bennett. (Wikipedia, s.d. c).

⁴ Hoérée, A. (1927). Le jazz, *La Revue Musicale*, 8 (11), 213-241

taron el influjo de las orquestaciones y del tratamiento de la armonía que eran sistematizados desde principios de siglo por los exponentes del jazz. Un ejemplo de esto último se refleja en el cancionero asociado al movimiento Filin de Cuba (y por extensión a los desarrollos del bolero latino-americano) y el movimiento de la bossa nova en Brasil.” (Aravena, 2020, p. 82)

De uma forma resumida, Aravena, realça a exportação do jazz como um fator de modernidade e a sua importância na cultura de massas, por outro lado, escritos europeus comparavam o jazz à música erudita. De destacar também a influência na música popular latino-americana, especialmente no movimento Filin cubano e na bossa nova brasileira.

O processo para o desenvolvimento do projeto é baseado no conceito de trabalho em processo, que, segundo Cohen (1998), é um trabalho em desenvolvimento, que está em processo remetendo-nos para uma obra em constante evolução. O objetivo principal desta dissertação é a criação de uma performance intermédia, sendo que o foco da pesquisa é o estudo da influência e implicação do aleatório na improvisação livre em tempo real, e da medida em que pode criar mais liberdade criativa. Foi feito um percurso histórico através do jazz, desde os anos 40, quando a improvisação e o desenvolvimento temático era baseado em progressões harmónicas pré-definidas, escalas e toda uma série de padrões idiomáticos, até ao abandono total da partitura e à inclusão de outras linguagens. Entre estas, podemos considerar: a pintura; as técnicas estendidas⁵, que alteram o timbre e sonoridade acústica do instrumento; e os meios tecnológicos com programação para gerar *inputs* ou estímulos de uma forma aleatória e imprevisível, semelhante a uma pauta em branco, onde o intérprete reage de uma forma sensorial, sinestésica⁶, potenciando novos processos criativos.

Nesta *performance*, a ação desenvolve-se num espaço cénico⁷, com programação computadorizada, baseada no aleatório. O espaço de cena é ocupado por quatro músicos que reagem a estímulos gerados digital e aleatoriamente. O músico assume aqui o papel de intérprete e compositor em simultâneo.

⁵ “Técnicas estendidas, ou técnicas expandidas, é toda forma não tradicional de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades físico-acústicas (PONTES, 2010). Ao longo do século XX, devido ao interesse crescente pelo timbre no campo da composição musical, as técnicas estendidas têm se revelado preciosos agentes sonoros e, muitas vezes, um estímulo para o ato criativo. Segundo Toffolo (2010), a maior exploração do campo tímbrico possui quatro motivadores principais: timbre como elemento estrutural, música cênica, música eletrônica e parceria intérprete/compositor” (Oliveira, 2016)

⁶ Aqui entendido como uma reação sensorial aos estímulos em tempo real, tal como se desenvolve neste capítulo, na secção 1.3. *Sinestesia* (p.22).

⁷ Descrito na secção 2.2. *Desenho de Cena e Rider Técnico* (p.35).

O fio condutor da improvisação é histórico, assim a fase inicial é baseada na interpretação e improvisação sobre *standards de jazz*⁸, representativos de estilos como o *bebop*, o jazz modal ou o *free jazz* dos anos 60, a serem selecionados durante o processo de investigação, onde se destacam grandes intérpretes e improvisadores, como: John Coltrane (1926-1967), Charlie Parker (1920-1955), Miles Davis (1926-1991), entre outros. Esta fase é representativa de uma grande liberdade do intérprete relativamente ao texto, sendo prática comum a *contrafação*, ou seja, a criação de novos temas, a partir das composições já existentes, abordagem típica dos anos 40 e do estilo *bebop*. Matheus Benedet, no Projeto de Graduação em Música Popular apresentado no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música, cita David Baker⁹ no seu livro: “How to play *bebop* 1”, que descreve a ideia de contrafação e a forma como esse reportório foi surgindo: “Baker (1985, p.01) descreve como: “uma música que é baseada em um conjunto de mudanças de acordes (progressão harmônica) já existente, e eram estes tipos de música nos quais se baseavam grande parte do repertório *bebop*” (Benedet :2016, p.11). Alguns exemplos que ilustram esta prática, são: “Ornithology” (Charlie Parker), baseado na progressão harmônica de “How High the Moon” (Morgan Lewis e Nancy Hamilton), “Donna Lee” (Miles Davis, atribuído a Charlie Parker), baseado em: “Back Home Again in Indiana” (Ballard MacDonald e James F. Hanley)

O *free jazz* vai evoluir para uma maior liberdade interpretativa, fusão com outros estilos e abordagens pouco convencionais, dando origem a outros subgêneros, como: Jazz fusão, *avant-garde* e jazz contemporâneo. Partindo deste contexto, a *performance* entra na fase de ruptura progressiva de estruturas pré-definidas, a experiência do vazio, o abandono da partitura convencional, a fusão do analógico com o digital. A *Improvisação 26* de Kandinsky (Figura 1), fragmentada por um processo de programação digital, vai sendo projetada no cenário, servindo de partitura para a criação musical em tempo real, de uma forma imprevisível e aleatória. Esta ausência de estruturas convencionais, torna cada momento uma experiência única, capaz de potenciar novas abordagens e gerar novos processos criativos. É este processo em constante desenvolvimento e o sentimento de obra inacabada que constituem o foco principal desta pesquisa.

⁸ Nome atribuído ao reportório do cancionário popular norte-americano.

⁹ David Nathaniel Baker, Jr. (1931 - 2016) foi um músico, compositor e maestro de renome mundial que atuou como Professor Distinto de Música e Presidente do Departamento de Jazz na Jacobs School of Music da Universidade de Indiana de 1966 a 2016. <https://www.jazzinamerica.org/Over-view/AboutTheAuthors/2>



Figura 1: *Improvisation 26* (Vassily Kandinsky, 1912)

Esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos, de acordo com as diferentes fases do processo. No primeiro capítulo, é feita a revisão da literatura, por forma a contextualizar e fundamentar o projeto e fazer uma caracterização da obra, assim como o conceito de improvisação livre, evocando algumas reflexões importantes e análise de experimentos de alguns dos intérpretes de relevo desde o *free jazz* até à atualidade. O segundo capítulo, descreve-nos as etapas do desenvolvimento da *performance*, os ensaios e a forma como serão efetuados, o design de cena e a importância do desenho de luz, associado a uma programação computadorizada e transmitida aleatoriamente. Este capítulo inclui ainda a descrição do *rider técnico*¹⁰ e de toda a tecnologia associada. A metodologia usada, é baseada no trabalho em processo, investigação-ação,¹¹ incluindo todas as etapas do processo, reflexões posteriores sobre novos caminhos no desenvolvimento da criatividade. No terceiro capítulo descreve-se pormenorizada toda a parte técnica da *performance*, a programação, os recursos técnicos e a elaboração da *time line*, onde se descreve o alinhamento de toda a ação, assim como o detalhe da construção do espaço cénico. A Conclusão contém as considerações finais, e uma análise dos resultados obtidos através das gravações em vídeo, entrevistas e uma reflexão sobre todo o processo

¹⁰ *Rider técnico* é a descrição de todo o equipamento de som e luz a ser utilizado na *performance*.

¹¹ “A *Investigação-ação* pode ser entendida como uma fusão de metodologias de investigação e ação, que se desenvolve através de um processo empírico, cíclico e posterior reflexão sobre as sensações e experiência vivenciada.” (Santos, Amaral & Mamede, 2013)

criativo, procurando respostas e interrogações para novas pesquisas. Por fim, faz-se a apresentação da bibliografia e incluem-se em anexos informações pormenorizadas sobre certos aspetos da investigação e da performance.

1. Revisão da Literatura e Fundamentação Teórica

1.1. Revisão da Literatura

“You can tell the history of jazz in four words: Louis Armstrong, Charlie Parker”
(Miles Davis, citado em Hancock, 2017)

A pesquisa para este trabalho, pretende descrever o percurso e desenvolvimento da improvisação do jazz, desde os anos quarenta do Séc. XX até à improvisação livre, baseada no aleatório, no fluxo sonoro e na imprevisibilidade. É objetivo principal dar relevo a momentos importantes desses períodos que levaram a improvisação e a interpretação ao foco deste trabalho, sem, no entanto, aprofundar exaustivamente os vários estilos de jazz desde essa altura até aos nossos dias. Importa contextualizar o trabalho a partir dessa época de ouro do jazz e da improvisação; os anos quarenta, o *bebop* e alguns dos seus intérpretes relevantes no campo da improvisação responsáveis pelo desenvolvimento dessa liberdade criativa posterior à segunda guerra mundial, nos Estados Unidos da América, com sede em *New York*, expandindo-se para o continente europeu.

O jazz dos anos 40 e 50, marcado por uma grande elevação da improvisação a um estado mais intelectual e virtuosístico em contraste com aquele que se praticava até então, com um carácter mais popular e comercial, regia-se por uma hierarquia muito vincada, destacando o papel do solista em relação ao resto do grupo, que tinha mais um papel de acompanhamento. A improvisação era baseada em estruturas standard, já anteriormente utilizadas, como o Blues de 12 compassos ou a forma AABA.

“The quest for extended compositional forms — the holy grail of jazz — held little fascination for modern jazz players. Their compositional forms were mostly ready to-hand, drawn from the American popular song repertoire. The *boppers* were not formalists. Content, not form, was their preoccupation. Instrumental solos were at the heart of each performance, sandwiched between an opening and closing statement of the Melody.” (Gioia, 1997, p. 293)

A forma ou estrutura da música, não era o mais importante, como refere Gioia (obra citada), nem mesmo a própria estrutura harmónica, mas sim o fraseado melódico, mais complexo, carregado de cromatismos, tornando a música o centro das atenções, independentemente de agradar ou não a uma plateia que assiste: O conceito de concerto era então uma realidade, com local próprio, nas salas de concerto, em contraste com os salões de baile da era anterior das *big bands*.

“But more often, the harmonic complexity of modern jazz was implicit, suggested in the melody lines and improvisations rather than stated outright in the chords of the songs. After all, most *bop* compositions simply followed, more or less, the conventional progressions of prewar standards. But even when working over the familiar territory of "I Got Rhythm" or the twelve-bar blues, the boppers made heavy use of flatted ninths, sharpened elevenths, and other altered or higher intervals, to a degree unknown in earlier jazz. To gauge the full extent of this change, one need merely study the melody line to "Donna Lee," Charlie Parker's reworking of the standard "Indiana." (Gioia, 1997, p. 202)

O *bebop* já denotava uma grande revolução ao nível da improvisação, especialmente na abordagem melódica, com a utilização de muitos cromatismos sobre as tradicionais harmonias, sobrepondo assim novas harmonizações aos velhos standards, como “Indiana”. Destacam-se aqui nomes de grandes improvisadores como: Dizzy Gillespie (trompete), Charlie Parker (saxofone), Thelonius Monk (piano), John Coltrane (saxofone), Miles Davis (trompete), entre outros, que foram determinantes e responsáveis para o desenvolvimento deste e outros estilos subsequentes do *bebop*, como o *cool jazz*, *hard bop* e mais tarde nos anos 60 o *free jazz*. As variantes que emergiram do *bebop*, como o *cool jazz* ou o *hard bop*, não deixaram de estar ligadas a um certo tipo de improvisação estereotipada, assente em estruturas harmónicas definidas, como o *blues* ou *twelve bar blues*, como era mais propriamente designado, baseada num conceito de pergunta e resposta, ou ainda em estruturas muito comuns como AABA, de 32 compassos. A improvisação acontecia à volta destas formas que se repetiam ciclicamente. No entanto, é de salientar o facto de o *cool jazz* ter surgido como uma reacção ao som frenético do *bebop* e do *hard bop*, uma música mais intelectual, com mais espaço. Miles Davis, é a grande referência desta corrente, com o seu disco gravado em 1949, *Birth of the cool*.

Por outro lado, embora o *bebop* e os estilos que se seguiram, mencionados anteriormente, tenham sido amplamente aclamados pelo seu carácter inovador, também receberam críticas e geraram algum debate entre músicos, críticos e investigadores. Rolim (2015) realça alguns pontos de vista de alguns críticos e produtores musicais importantes como John Hammond (1910-1987), que considerava o *bebop* excessivamente intelectual e técnico, com prejuízo para a emoção musical e criticava a “inacessibilidade e impossibilidade de se dançar as músicas do estilo, as ‘notas erradas’ e acrobacias musicais excessivas.” (Hammond, citado por Rolim 2015, p.52).

Wynton Marsalis, conceituado trompetista e pedagogo na cena jazzística norte americana, expressa, em inúmeras entrevistas *online* (vide por exemplo Marsalis, 2020 e Tingle & Marsalis, 2023), a sua preocupação sobre o caminho que o jazz moderno tem vindo a traçar

desde essa época revolucionária dos anos 40, destacando a importância de manter uma conexão com as raízes do jazz e criticando o afastamento excessivo da acessibilidade e do apelo popular. Importa também realçar alguns pensamentos protagonizados pelos principais intervenientes e responsáveis por estas mudanças:

“The music of Charlie Parker and Dizzy Gillespie represented a way for jazz to continue, but that way was not just a matter of new devices; it also had to do with a change in even the function of the music. Parker's work implied that jazz could no longer be thought of only as an energetic background for the barroom, as a kind of vaudeville, as a vehicle for dancers. From now on it was somehow a music to be listened to, as many of its partisans had said it should have been all along. We will make it that, Parker seemed to say, or it will perish.” (Williams, 1993, p. 137)

Nos anos cinquenta, nos Estados Unidos da América, a utilização destas estruturas padronizadas tanto a nível harmónico, como melódico, levaram a uma espécie de estagnação e uma necessidade por parte dos músicos de jazz de procurar algo novo e diferente, o que também acontecia com a música erudita e de vanguarda, com a predominância do serialismo e as suas normas e regras bem definidas na Europa. A procura pela descoberta e inovação levou a música para outros conceitos e abordagens, como a atonalidade, a microtonalidade e a utilização do aleatório tanto na composição, como na improvisação. Lennie Tristano (1919-1978), pianista e fundador em 1951 da New School of Music, antecipa de certa forma o ponto de chegada e um dos focos desta dissertação, a sinestesia emocional, a intuição, a utilização dos sentidos no pensamento musical.

“Lennie Tristano y sus músicos improvisaban con gran libertad, y que la improvisación lineal se hallaba en el -centro de sus intereses. De aquí que Tristano se anunciará a menudo como "Lennie Tristano and his Intuitive Music"; deseaba hacer resaltar desde un comienzo el carácter intuitivo de su concepción jazzística y refutar la opinión de los no iniciados, según la cual se hacía música por cálculos intelectuales.” (Berendt, 1986, p. 45)

Nos anos 60, surge nos Estados Unidos, o *free jazz* ou *new thing*, como era conhecido. A harmonia funcional dá lugar a uma estética mais livre, caracterizada por uma improvisação coletiva, na procura de novas sonoridades não convencionais, isenta de padrões, não obstante existirem algumas pequenas células rítmicas ou melódicas pré-concebidas para uma melhor coordenação do fluxo sonoro. Socialmente também se pode considerar como uma manifestação de revolta da comunidade negra afro-americana. Ornette Coleman (1930-2015), Cecil Taylor (1929-2018) e John Coltrane (1926-1967), foram músicos determinantes no desenvolvimento

desta corrente. Porém, alguns músicos com grande relevância no panorama da música contemporânea, como John Cage¹², não consideram a improvisação como algo que traga algo de novo à interpretação, à criação de novos caminhos:

“La improvisación...es algo que quiero evitar. Muchas personas que improvisan vuelven a sus gustos y aversiones y a su memoria, y...no llegan a ninguna revelación de la cual fueran inconscientes”. En lugar de improvisación, Cage pedía al intérprete responsabilidad, disciplina y decisiones compositivas dentro del marco y los parámetros que él había creado en cada obra.” (John Cage¹³ citado em Corral, 2013, p. 10)

É no desenvolvimento desta estética alcançada com o *free jazz* e na liberdade interpretativa e criativa que daí surgiram, que se centra o foco desta dissertação. De Menezes descreve na sua pesquisa algumas das figuras importantes e o papel determinante que estas tiveram no desenvolvimento daquilo a que se veio a chamar improvisação livre.

“O papel de alguns improvisadores afro-americanos, como Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, John Coltrane ou Anthony Braxton, foi central na evolução do movimento The Free Jazz, assim como o de alguns colectivos dirigidos por artistas: Chicago's A.A.C.M. (Association for the Advancement of Creative Musicians), o Jazz Composer's Guild, o "Collective Black Artists" de Nova Iorque ou a "Underground Musician's Association" de Los Angeles. A abordagem afro-americana ao Free Jazz era muito informada por questões de raça, de expressão social negra, e implicava "uma forte ênfase na narrativa pessoal e na harmonização da personalidade musical com o ambiente social, tanto atual como possível" (Lewis, 1996 citado em Borgo, 2002, p.171), a que George Lewis chama a perspetiva "afrológica". Por outro lado, os músicos europeus, muito influenciados pela música clássica experimental, também abraçavam a improvisação e a liberdade, mas de uma perspetiva diferente: com absoluta liberdade da narrativa pessoal, da cultura e das convenções, procurando uma completa autonomia do objeto estético. Esta perspetiva "eurológica", como lhe chama George Lewis, configurou aquilo a que se chamou inicialmente "European Free Improvisation" e que mais tarde se resumiu a "Free Improvisation." (De Menezes, 2010, p. 31)

¹² John Cage (1912-1992) “foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Cage foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.” (Wikipedia, s.d. g)

¹³ Turner, S. S., Cage, J. (1990) John Cage's practical utopias: John Cage in conversation with Steve Sweeney Turner. *Musical Times*, 131 (1771), 472.

1.2. Caracterização da Obra

O ponto de partida para esta investigação/inspiração, assenta no pensamento da pintura abstrata de Wassily Kandinsky, o abandono da representação figurativa do objeto, utilizando uma abordagem que visava exteriorizar o interior de cada indivíduo, libertando-se do convencional e do pré-estabelecido, utilizando cores e formas para uma representação abstrata da realidade. A esta libertação interior, Kandinsky chamava improvisação. O jazz encontra na improvisação a sua essência e desde a sua génese que foi considerado uma música ligada a um sentido de liberdade. Esta performance inspira-se nessa capacidade de cada intérprete exteriorizar o seu sentimento interior, reagindo aos *inputs* gerados pelo fluxo sonoro e visual baseados nos fragmentos de cor e formas da obra de Kandinsky *Improvisação 26*, incluída na série *Improvisações*. A escolha desta obra prende-se, numa primeira fase, com uma atração completamente intuitiva pela cor, forma e toda a composição em si. A esta atração junta-se uma grande vontade de transformar essas emoções em som, criando um paralelismo com a forma como Kandinsky sentia a pintura, como uma arte em que o indivíduo exteriorizava a sua verdadeira criatividade, sem padrões.

O pintor ouvia sons enquanto delineava as cores e formas na tela. Esta performance, move-se pelo universo sonoro, partindo dessas mesmas cores e formas. Por outro lado, também foi determinante para esta pesquisa a influência não só da pintura de Kandinsky, mas também o seu pensamento sobre a arte em si:

“Na arte, a teoria nunca precede a prática, mas o contrário. Na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos. De início, só através da sensibilidade se atinge a verdadeira arte. Ainda que a construção geral possa ser elaborada unicamente a partir da teoria, o elemento que constitui a verdadeira essência da criação jamais se encontra através da teoria; é a intuição que dá a vida à criação. Agindo sobre a sensibilidade, a arte só pode agir através dela. Mesmo que se parta das mais exatas proporções, dos pesos e das medidas mais precisos, nem o cálculo nem a dedução podem proporcionar um resultado justo. Não se podem formular matematicamente essas medidas, nem encontrar esses pesos.” (Kandinsky, 1987, p. 76)

Gerusa Peres (2012) na sua pesquisa para a sua tese de licenciatura em artes visuais, assinala que:

“Sua abordagem era de que a pintura exteriorizava as necessidades interiores de cada indivíduo, para libertar-se do convencional e formal – visava o desprendimento, em certo sentido, de uma submissão ao pré-estabelecido, ao prático e utilitário, com isso revelando um mundo interior não mostrado pelos artistas anteriores. Citando Argan: “O espiritual, para Kandinsky, não é de forma alguma o “ideal” dos simbolistas as figuras geométricas e influência das cores; o símbolo também é uma a qual

corresponde um significado dado, e deve ser rejeitado”. “O espiritual “é o não racional; o não racional é a totalidade da existência, na qual a realidade psíquica não se diferencia da realidade física”. Em sua obra, Wassily Kandinsky procurou classificar o material e o espiritual nos conceitos da arte, e assim, os elementos abstratos de sua pintura mudaram a forma da pintura. Barros relata essa importante fase da pintura: “o objeto de sua pintura dos anos de 1910 a 1914 foi à exploração do mundo interior do espírito, cujas ressonâncias manifestavam-se para ele em formas e cores “puras”, isto é, libertas da obrigação de representar objetos”. Argan afirma que nas obras de Wassily Kandinsky o quadro não é uma transmissão de formas, mas sim uma transmissão de forças. O autor sugere que, através do quadro, a existência do artista se liga diretamente à dos outros”. A partir dessa libertação ou liberação, o objeto não é mais a essência de sua obra, e o artista adquire a capacidade de desenvolver sua obra com pontos, traços, formas e cores - e através desses elementos é capaz de transmitir toda uma sorte de informações, sentimentos e uma nova perspectiva sobre um objeto.” (Peres, 2012, p. 17)

A obra *Improvisação 26*, assume aqui um papel principal para o desenrolar do fluxo sonoro, por representar também toda uma liberdade criativa, criando uma semelhança com a improvisação livre e a liberdade de transformar e manipular cores e formas, da mesma forma que serve de *input* para o fluxo sonoro. Gerusa Peres (2012), citada anteriormente, apresenta-nos um estudo técnico pormenorizado de toda a obra, com apontamentos do próprio autor. Sobre a obra em questão:

“Observando a composição como um todo, em que os recortes utilizados para demonstrar a variedade individual dos elementos se somam, pode-se observar que as linhas, no geral, possuem espessamentos significativos, que consistem num crescimento ou decréscimo progressivo ou espontâneo da espessura. Destarte, cabe salientar que o quadro *Improvisação 26* pode ser visto por olhos leigos como várias manchas de tinta e riscos em preto, mas com um segundo olhar embasado por sua teoria, pode-se levar a perceber que é mais do que tinta colorida sobre a tela; é simultaneamente sentimento, razão e movimento.” (Peres, 2012, p. 28)

“*Improvisação 26*”, de 1912, da série “*Improvisações*”. São 20 trabalhos classificados como “*Improvisações*”, e o período da série é considerado por Argan como o mais livre e criativo da obra de Kandinsky. Nessa obra interagem elementos característicos do movimento abstracionista, que segundo Joly, busca “rejeitar as leis da representação em perspectiva e do ponto de vista único, herdadas do Renascimento, rejeitar a submissão da representação visual à representação do espaço e à instantâ-

neidade, reivindicar a liberdade de manipular os utensílios de tal maneira que os próprios utensílios se dão a ver.” Argan descreve a tela “Improvisação 26” do seguinte modo: “No mesmo quadro existem sinais de diferentes origens, impossíveis de serem combinados num discurso morfológica e sintaticamente coerente: pontos, vírgulas, zigue zagues, curvas, retas, manchas, nuvens de cor”. Quanto ao significado da obra de Kandinsky, pode ser assim entendido: “Um quadro de Kandinsky é apenas um rabisco incompreensível e insensato, até que entre em contato com o tecido vivo da existência do “fruidor” (é então que se afirma o princípio da fruição e não o dá contemplação da obra de arte) e comunique o seu impulso de movimento: não é um modelo, é um estímulo”. O conteúdo de uma obra se exprime pela composição física acrescida da soma de toda a variedade de sentimentos e reações que são transmitidas ao espectador quando ele entra em contato com a obra.” (Peres, 2012, p.19)

A performance que materializa este projeto tem como foco principal, como atrás referido, a interpretação da obra mencionada. A sua compreensão e a importância do pensamento do autor revelam-se fatores de grande importância. Mantero (2012), na sua tese de doutoramento, descreve-nos essa forma de pensar a arte do autor:

“Sabemos que, em Kandinsky, ver significava também ouvir, no sentido de perscrutar o «inaudível», ou seja, de sondar o que está para além «daquilo que se vê e se faz ver». Gerava-se então uma espécie de cegueira visionária que olhava para dentro, digamos assim, estabelecendo contacto com a aparência interna, o terceiro olho de Merleau-Ponty¹⁴. Este processo diz respeito à capacidade de interpretar uma visão que nos é totalmente desconhecida, subalternizando deste modo o visível enquanto aparência externa e expectável. Só a intuição do pintor tinha acesso a este mundo inesperado e, por esse motivo, «estranho» e desconhecido: de acordo com Lehrer, a mente a imaginar o que não podemos ver. Ou seja, como é que vemos, sem, contudo, termos consciência disso. Merleau-Ponty referiu-se aos simulacros errantes, ilusões óticas que pairam entre a realidade luminosa e a nossa percepção do visível. Nesse limbo invisível, situado no córtex visual, faz-se a conexão entre o que está fora e o que está dentro.” (Mantero 2012, p.230)

¹⁴ Filósofo existencialista francês, nasceu em 1908, em Rochefort, e faleceu em 1961, tendo lecionado nas Universidades de Lyon e Sorbonne e no Collège de France. Destacou-se pelos estudos que desenvolveu na área da percepção. Na sua obra mais conhecida, *La Phénoménologie de la Perception*, elabora um estudo detalhado do fenómeno perceptivo, revelando as influências quer de Edmund Husserl quer do Gestaltismo. Porto Editora – Infopédia na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2025-02-08 13:37:39]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/>

O ponto de partida é o jazz dos anos 40 e o *bebop*, conforme descrição detalhada na secção 3.4, *Alinhamento / Cronograma da Performance* (p.60). As características principais são a criação musical em tempo real, a reação sensorial aos vários meios envolvidos para além do próprio som, analógico e digital, a imagem gerada digitalmente por meio de programação computacional, a luz e o movimento associado aos intérpretes. É toda esta interligação de meios que norteia e ou desafia esta performance intermédia, conjugada com a sensibilidade de cada um dos elementos, num processo de criação coletiva e de arte global. Podemos encontrar um paralelo em Richard Wagner (1813-1883), compositor determinante na revolução da ópera do séc. XIX, conforme citado por Dinis:

“Efeito este que o famoso compositor alemão do século XIX, Richard Wagner, tentou produzir no espetador através daquilo que denominou como Gesamtkunstwerk, ou seja, obra de arte total, conceito muito semelhante ao conceito de multimédia, tal como proposto por Packer e Jordan (2001). A Gesamtkunstwerk é feita a partir da integração de várias artes, como a música, o teatro ou a dança. E, da mesma forma, a multimédia é composta por vários meios de informação, como o vídeo ou o som.”
(Dinis, 2019, p. 55)

Esta *intermedialidade*, ou seja, a comunicação entre vários meios, como o digital, analógico, luz e som, é o estímulo principal para o despertar dos sentidos para a criação artística desta performance. A partitura é o imprevisível. Pode ser um som, uma cor ou várias cores, uma forma, o escuro, etc. O resultado vai assentar no fluxo sonoro e visual, na ação-reação, numa constante procura de novos processos criativos. Improvisar significa assumir um risco, confrontar o silêncio e preenchê-lo ou não, o risco da composição instantânea.

1.3. Sinestesia

“significa a rara capacidade para escutar cores, saborear formas, ou experimentar misturas sensóreas igualmente surpreendentes, cuja qualidade parece difícil para a maioria de nós imaginar.” (Cytowic, 1995, citado em Penteado, 2006, p. 13).

A sinestesia é um fenómeno psicológico no qual estímulos sensoriais de um sentido desencadeiam automaticamente experiências noutra. É como associar cores ou sabores a sons, letras a cores, etc. O termo tem origem na língua grega; (sin-) união e (aisthesis) sensação, ou seja, mistura neurológica dos sentidos. O oposto, anestesia, significa ausência de sensação. Para a comunidade científica, é considerada um transtorno da percepção a situação em que as sensações acontecem de forma involuntária, como se se tratasse de algo real. De acordo com Ramachandran e Hubbard (citados em Bragança, 2010, p.2), pesquisadores na universidade da Califórnia, um processo semelhante à sinestesia pode ser responsável pela capacidade humana de criar metáforas e pode explicar também a atividade criativa. Uma característica compartilhada por muitas pessoas criativas é a habilidade em utilizar metáforas. É como se os seus cérebros estivessem programados para fazer ligações entre domínios aparentemente dissociados. Assim como a sinestesia tece ligações arbitrárias entre entidades sensoriais como cores e números, a metáfora envolve a conexão de campos conceituais aparentemente desvinculados. Talvez isto não seja apenas coincidência.

Para o objetivo desta dissertação, a sinestesia é abordada no seu sentido de condição voluntária, ao perceber determinado estímulo e reagir de acordo com as sensações provocadas no momento em tempo real.

“A sinestesia como figura de linguagem é um recurso quase obrigatório ao se discorrer sobre a percepção musical, uma vez que as sensações sonoras escapam, frequentemente, a uma definição mais objetiva. Algumas pesquisas no campo da neurologia apontam para uma proximidade entre a sinestesia congênita e a metáfora sinestésica.” (Bragança, 2010, p. 2)

A capacidade do cérebro humano para criar metáforas sinestésicas é o conceito utilizado aqui para descrever as sensações percebidas pelo coletivo de músicos que irá integrar a performance. Essas sensações irão sempre ser condicionadas pelo espaço cénico envolvente, a aleatoriedade dos fragmentos pictóricos gerados digitalmente e o fluxo sonoro produzido no momento. Ao longo da história, muitos foram os compositores e artistas plásticos que relacionaram as cores com o som e vice-versa. Compositores como Castel (1688-1757), Rimington (1854-1918), Korsakov (1844-1908) e Scriabin (1871-1915), entre outros, já vinham a fazer

essas experiências de associação cor-som. Por outro lado, a arte pictórica também o fazia com o som, no sentido de igualar a abstração sonora. Assim o fizeram Mondrian (1872-1944), Paul Klee (1879-1940) e Kandinsky (1866-1944). De acordo com a pesquisa de Orozco (2015), relativamente aos artistas citados, pesquisadores referem algumas correspondências entre som e cor nos seus trabalhos, mas também diferenças, o que pressupõe uma relação pessoal e emocional. Refere também que:

“Quando Mersenne e Castel associam as notas graves às cores escuras e as notas mais agudas as cores mais luminosas; Rimington faz a associação das notas mais graves as cores mais quentes e as mais agudas às cores mais frias. E Leonardo da Vinci e Arcimboldo fizeram a associação das notas mais graves as cores mais brilhantes e as mais agudas as mais escuras. Ao passo que Korsakov e Scriabin seguiram uma linha mais intuitiva, não científica, e relacionaram as cores não com notas¹⁷ musicais, e sim com tonalidades¹⁸ musicais (centros tonais); diziam que cada tonalidade da música teria uma coloração única e que não podia ser transportada para outra tonalidade para que não perdesse seu caráter. Outro ponto em comum, foi o "teclado de cores" que vários desses pensadores decidiram fazer, como Castel, Rimington e Scriabin.” (Orozco, 2015, p. 63)

Segundo a autora, os resultados das convergências e divergências remetem para uma conclusão em que tanto a sinestesia real quanto a cognitiva, são distintas para cada pessoa.

1.4. Performance Intermédia

A performance intermédia é uma forma de expressão artística que transcende as fronteiras tradicionais entre diferentes disciplinas, como música, dança, teatro, vídeo, tecnologia e outras formas de mídia. Esta abordagem artística procura criar uma experiência integrada no seu todo, explorando a ligação entre diferentes meios de expressão. Ao contrário de performance convencional, a performance intermédia visa uma ação coordenada, muitas vezes desafiando as categorias tradicionais e convidando o público a participar numa experiência imersiva e multifacetada. O termo "performance intermédia" teve origem nas décadas de 1960 e 1970, um período de efervescência artística e cultural conhecido como a era da arte contemporânea. Movimentos como *Fluxus*, *Happenings* e Arte Conceitual influenciaram diretamente o desenvolvimento dessa forma de expressão. Artistas como Allan Kaprow (1927-2006), considerado o fundador do movimento de *Happenings*, foi um pioneiro na fusão de diferentes formas de arte nas suas performances. Nam June Paik (1932-2006) e Joseph Beuys (1921-1986) experimentaram a integração de vários média nas suas performances, desafiando as convenções e explorando novas fronteiras expressivas. Nam June Paik, um artista de vídeo e performance,

foi fundamental na integração da tecnologia de vídeo nas artes visuais. As suas performances integravam normalmente música, imagem em movimento e escultura.

Depois de um breve enquadramento histórico desta fusão das várias disciplinas artísticas, importa realçar alguns artistas que vão ao encontro e servem de referência ao foco desta dissertação: Laurie Anderson,¹⁵ ligada à música experimental e conhecida pelas suas performances multimédia, numa fusão de música eletrónica, projeções visuais e poesia; Björk, cantora islandesa, conhecida por performances exuberantes, incorporando tecnologia, música e moda; e “Ludus Interface”, projeto que integra música, artes plásticas e tecnologia, desenvolvido no âmbito da dissertação de mestrado em artes visuais por Maria Nunes (2016).

“A obra performática se desenvolve em um espaço cênico designado por skéné, no qual a artista executa uma pintura em simultâneo com ambientes sonoros criados em tempo real por músicos, que interpretam uma partitura pictórica gerada por computador em base a programa aleatório. As imagens desta partitura são projetadas para a plateia.” (Nunes, 2016)

Mais à frente, Nunes desvenda um pouco mais o processo, cujo conceito se aproxima desta performance:

“Na busca de um objetivo mais amplo e mais livre, as mudanças seguintes incidem nas partituras convencionais e na eliminação de ensaios. Parte da escrita convencional é substituída por grafismos que funcionam como signos inspiradores, que os performers interpretam no momento. Introduce-se também a música eletrónica e tecnologias alumínicas, enquanto se pensa e constrói um dispositivo performático que permite a ocultação dos músicos performers da vista do público, sendo apenas percebidos por este através da sombra. O passo seguinte é a pesquisa para a substituir a partitura convencional por uma partitura de imagens.” (Nunes 2016, p.29).

A improvisação musical livre encontra a sua ligação com a performance intermédia no carácter experimental e na rutura de fronteiras artísticas. George Lewis¹⁶, trombonista, compositor e teórico, é conhecido pelas suas explorações no campo do jazz experimental e da música

¹⁵ Laura Phillips Anderson, conhecida como Laurie Anderson, é uma artista de vanguarda compositora, música e diretora de cinema. Seu trabalho inclui arte performática, música pop e projetos multimídia. A sua formação inicial foi em violino e escultura. Anderson teve muitos projetos de arte performática em Nova York durante a década de 1970. Concentrou-se principalmente em linguagem, tecnologia e imagens visuais. Tornou-se mais amplamente conhecida fora do mundo da arte quando o seu single "Superman" alcançou o segundo lugar na tabela de singles do Reino Unido em 1981. Ela também dirigiu o filme-concerto de 1986 *Home of the Brave*. (Wikipedia, s.d. g)

¹⁶ George Emanuel Lewis (born July 14, 1952) is an American composer, performer, and scholar of experimental music. He has been a member of the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) since 1971, when he joined the organization at the age of 19. He is renowned for his work as an improvising trombonist and considered a pioneer of computer music, which he began pursuing in the late 1970s. (Wikipedia, s.d. d)

eletrónica, a sua obra incorpora frequentemente tecnologia e interatividade, abrindo novos caminhos na performance intermédia. Outro exemplo relevante para esta pesquisa, feito em Portugal, é o projeto “Musicking Shapes”, de Eduardo Lopes¹⁷, gravado em CD em 2015. O processo interpretativo/criativo é baseado em partituras gráficas, ou seja, notação não convencional. Eduardo Lopes, descreve assim o processo:

“The Musicking Shapes project consists of pieces based on non-conventional music notation. The term ‘Musicking’ (coined by Christopher small) is used in the context of this project, since I believe that performing graphic scores and improvised music is an excellent ground for the continuous metamorphosis of a particular musical idea. Additionally, this music can also be approached with a highly inclusive stance regarding the overall perceived experience- i.e. the relationships between all music agents; from musicians to listeners, in a common act of music construction. For this CD I departed from graphic notation scores included in the book’s notations by John Cage and notations 21 by Theresa Sauer and challenged a set of musicians friends of mine – who luckily just happen to be some of the best Portuguese music improvisers active today. To each one of them, I suggested a graphic score; in this way, each graphic piece had a musician ‘facilitator’ that was responsible for the leading their chosen instrument ensemble in performing the piece.” (Lopes 2015)

A integração de várias disciplinas artísticas da performance intermédia e o desafio de convenções musicais, por parte da improvisação, proporcionam o espaço ideal para gerar novos processos criativos. Também com o objetivo de uma maior liberdade criativa, alguns músicos cruzaram a música com disciplinas científicas, como a física quântica, a matemática, a astronomia, chegando a uma técnica de composição musical: a *planimetria*.¹⁸ Daniel Puig¹⁹ é uma das referências incontornáveis desta técnica.

¹⁷ Eduardo José Tavares Lopes, efetuou estudos de bateria e percussão clássica no Conservatório Superior de Roterdão (Holanda). É Licenciado pela Berklee College of Music (EUA) em Performance e Composição com a mais alta distinção (Summa Cum Laude). É Doutorado em Teoria da Música pela Universidade de Southampton (Reino Unido), sob orientação de Nicholas Cook. Em 2015 prestou provas de Agregação em Música e Musicologia na Universidade de Évora, tendo sido aprovado por unanimidade. É Professor Catedrático no Departamento de Música da Universidade de Évora. (fonte fornecida e autorizada diretamente pelo próprio)

¹⁸ Tendência estilística em que estruturas (unidades estruturais ou gestalten) substituem harmonia, melodia, etc. Os componentes da obra musical estruturalista não são independentemente analisáveis, mas representam um conjunto de inter-relações dinamicamente perceptíveis em constante movimento (Koellreutter, 1990, p.55, citado em Puig, 2010 pp.2,9)

¹⁹ Daniel Puig (1970) trabalha entre arte, educação, música e tecnologia, e é professor do Centro de Formação em Artes e Comunicação na Universidade Federal do Sul da Bahia (CFAC-UFSB). É Pesquisador Colaborador da Cátedra Alfredo Bosi de Educação Básica no Instituto de Estudos Avançados

Outro aspeto importante desta performance é o progressivo abandono de notação musical, sendo esta substituída por vezes pelo fenómeno sonoro gerado pelo fluxo coletivo, ou qualquer *input* pictórico gerado aleatoriamente através do processamento digital, criando momentos de pura improvisação num processo empírico de ação reação. A propósito do abandono do paradigma da notação musical e da utilização de um processo mais sensorial e mais emocional, cita-se uma passagem de Taruskin (2010, p.17), referindo-se a Platão:

“By now, we have all to some degree fallen prey to the danger about which Plato was already warning his contemporaries some two and a half millennia ago: “If men learn writing, it will implant forgetfulness in their souls.”

1.5. Improvisação e Liberdade Interpretativa

Como é que uma pessoa aprende a improvisar? A única resposta é uma outra pergunta: O que nos impede? A criação espontânea nasce do nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós. (Nachmanovitch, 1993, p. 21)

Este ponto pretende abordar a improvisação para além do contexto do padronizado, da utilização de linguagem idiomática, assunto que já foi abordado em pontos anteriores, no que diz respeito a estilos e épocas desde os anos 40 do século passado. Para esta dissertação interessa a improvisação livre, não idiomática, baseada no fluxo sonoro e na ação-reação. Ou seja, o intelecto ao serviço da intuição e a criação em tempo real. A palavra improvisação deriva do latim “*improvisus*”, que significa imprevisto (Infopédia, s.d.). Improvisar é o ato ou efeito de fazer ou produzir, sem qualquer preparação ou plano anterior, ou ainda algo que se realiza ou inventa de repente, sem qualquer preparação anterior. Nachmanovitch, define a improvisação da seguinte forma:

da Universidade de São Paulo (IEA-USP), no qual concluiu o pós-doutorado em Educação em 2021. É professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Na UFSB, é membro do Grupo de Pesquisa em Poéticas Tecnológicas, atuou na implantação da universidade, coordenou a implantação da interface pioneira universidade-escola e das licenciaturas interdisciplinares, e foi Pró-Reitor de Gestão Acadêmica. Daniel Puig é Doutor em Música pela UNIRIO, com estágio de 2 anos na Universität der Künste, UdK-Berlim, Alemanha (Bolsa do DAAD), e Mestre em Composição (Música e Tecnologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, onde também cursou a Licenciatura em Ed. Artística com Habilitação em Música. Entre outras escolas, foi professor do Colégio de Aplicação, CAP-UFRJ, por mais de 20 anos, atuando na educação musical e formação de professores. (Escavador, 2022)

“Na improvisação, há apenas um momento. A inspiração, a estruturação técnica e a criação da música, a execução e a exibição perante uma plateia ocorrem simultaneamente, num único momento, em que se fundem memória e intenção (que significam passado e futuro) e intuição (que indica o eterno presente).” (Nachmanovitch, 1993, p. 28)

Por outro lado, o autor também chama a atenção para o facto dessa sensação de beleza e alegria surgir no momento e poder desaparecer no momento seguinte. Pelas suas palavras, para ser considerada uma obra de arte, a improvisação e a inspiração criativa não podem ser fruto do acaso, precisam de ser sustentáveis no tempo. “Fazer arte apenas pelo sentimento de totalidade e comunhão no momento da inspiração seria o mesmo que fazer amor apenas pelo momento do orgasmo.” (Nachmanovitch, 1993, p. 28)

Sobre o ato de improvisar e antes de entrar no tema da materialização da ação propriamente dita, importa aprofundar um pouco no processo cognitivo e distinguir o ato de improvisar relativamente à composição e à interpretação. Embora o improvisador possa trabalhar com os mesmos materiais sonoros e também utilize habilidades e recursos técnicos comuns ao intérprete, a grande diferença reside na temporalidade. O compositor planeia, organiza ideias, experimenta, tudo isto num processo criativo de longa duração, até ao momento da conclusão e apresentação da obra. Por outro lado, o intérprete também tem uma relação com a obra e também passa por um processo de preparação de média longa duração, até à sua interpretação final no momento da apresentação ao público. Sobre o ato de criar e improvisar, Bailey²⁰ (1993) descreve um encontro com Steve Lacy²¹ em Roma no ano de 1968, em que lhe pede uma resposta rápida à pergunta: como descrever em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação? a resposta de Lacy foi: “In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds.” (Bailey 1993, p. 141)

²⁰ Derek Bailey (1930-2005), foi um guitarrista inglês de vanguarda e uma figura importante no movimento de improvisação livre . Bailey abandonou as técnicas convencionais de performance encontradas no jazz , explorando a atonalidade , o ruído e quaisquer sons incomuns que pudesse produzir com a guitarra. Grande parte de seu trabalho foi lançado por seu próprio selo Incus Records . Além do trabalho solo, Bailey colaborou frequentemente com outros músicos e gravou com coletivos como Spontaneous Music Ensemble and Company. (Wikipedia, s.d. e).

²¹ Steve Lacy (1934-2004) foi um saxofonista e compositor de jazz americano reconhecido como um dos importantes instrumentistas do saxofone soprano . ^[1] Ganhando destaque na década de 1950 como músico progressista de dixieland , Lacy teve uma carreira longa e prolífica. Ele trabalhou extensivamente em jazz experimental e, em menor grau, em improvisação livre , mas a música de Lacy era tipicamente melódica e bem estruturada. Lacy também se tornou um compositor altamente distinto, com composições muitas vezes construídas a partir de pouco mais do que uma única frase questionadora, repetida várias vezes. (Wikipedia, s.d. f)

A improvisação é em tempo real, não existe preparação anterior, o que acontece é fruto da imaginação e criatividade no momento, fruto de uma contínua preparação técnica e intelectual, que permite ao improvisador dotar-se de uma série de capacidades e habilidades, que lhe permitem uma ação-reação, procurando dar continuidade ao fluxo musical gerado pelo coletivo ou eventualmente na performance a solo, utilizando técnicas estendidas no instrumento e ou interfaces computacionais (Paes, 2012). De acordo com Sloboda, para garantir o fluxo e a fluência na improvisação, o improvisador precisa:

“Um dos principais elementos de qualquer habilidade cognitiva é a velocidade (...) uma execução feita com perícia precisa ser rápida e fluente (...) o que torna o resultado impressionante é o número de horas gastas em estudo, necessárias para o desenvolvimento do grau de automatismo desejado.” (Sloboda²², citado em Paes, 2012, p. 3)

Quando falamos de improvisação livre, falamos de improvisação não idiomática, ou seja, livre de um certo território, convenção, padrão ou estilos. Parafraseando Costa (2015), a improvisação livre não é um estilo, mas sim uma prática experimental empírica, coletiva e interdisciplinar, dialoga com outras correntes musicais, como a música clássica, jazz, contemporânea, popular, etc. Falleiros (2012), refere um outro elemento extremamente importante, o fluxo musical, que gera a continuidade da criação musical, sendo que não existe qualquer tipo de notação ou indicação, é o aqui e agora que permite o desenvolvimento do processo criativo. Araújo (2008), a propósito da importância do fluxo no processo criativo, faz referência à teoria do psicólogo Csikszentmihalyi²³ sobre o fluxo, como sendo uma experiência que traduz no indivíduo uma personalidade autotélica, ou seja, que favorece o enfrentar as situações de forma envolvente e entusiástica, impulsionando o processo criativo. Outro conceito de fluxo teorizado por Roland Barthes²⁴, tem mais a ver com a criatividade. Segundo Falleiros (2012), Barthes diz que quando falamos e nos enganamos, não é possível apagar como na escrita, mas sim voltar ao mesmo assunto fazendo a devida correção. Na improvisação livre, não é possível reverter aquilo que é feito no momento e que possa não corresponder ao esperado. Mas é possível tirar partido desse momento e dar continuidade ao movimento e fluxo criativo como se tivesse sido o som ou frase certa naquele momento. Falleiros (obra citada) também refere que no processo criativo e no desenvolvimento do fluxo, existem pelo menos quatro aspetos

²² (2008, p. 9)

²³ (1999)

²⁴ Roland Barthes (1915 —1980) foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

que estão presentes no músico improvisador livre, que são o imaginário, que tem muito a ver com o sonho, imagens do subconsciente, a criatividade, o risco e a invenção. A invenção está presente na forma e na capacidade de desenvolvimento dos materiais que podem resultar do acaso, o qual é algo que de certa forma é esperado e funciona como *input* para a criatividade.

Como já referido anteriormente, a herança deixada pelo *free jazz* fez surgir projetos inspirados por essa liberdade criativa e influenciados pela corrente da música contemporânea, caracterizada pelo experimentalismo, pela notação não convencional, exploração do timbre, ritmo, forma e o uso do silêncio. Estes fatores irão contribuir para o surgimento da improvisação livre ou experimental. Neste contexto, podemos fazer um paralelo com a pintura no campo da arte abstrata, que lida com pontos, linhas, cores, texturas e que não pretende uma representação específica, ao contrário da pintura clássica. Kandinsky, na sua série de obras intituladas *Improvisações*, é um exemplo disso mesmo.

A música contemporânea não abandonou completamente a notação convencional, podem observar-se a utilização de alguns elementos convencionais, grafismos, símbolos, imagens, etc. Para John Cage, tudo é possível de se interpretar e expressar emocionalmente através da arte, da criatividade de cada indivíduo, até o silêncio, como na sua obra *4' 33''*. Outros artistas também procuraram inovação, utilizando técnicas para potenciar o processo criativo. Érik Satie (1866–1925), em *Sports et divertissements* (1914), misturou textos e notas musicais em partituras, associando música, poesia e desenho. Kandinsky afirmava que ouvia música nas cores que via e pintava (Martin, 2019). John Cage e Stockhausen (1928-2007) usavam grafismos para estimular a realização de outras sonoridades, usando a imprevisibilidade nas suas obras. Abreu (2013) refere o compositor e saxofonista John Zorn a propósito do seu sistema de improvisação *Cobra*:

“Fragmentação, descontinuidade, apropriações, colagens e pastiches, formas variadas (curtas, longas, abertas e fechadas), gêneros, estilos e técnicas composicionais bastante diversificados, além de um enfoque primordial no ‘momento’ da performance e na noção de ‘comunidade’, são algumas das características da multifacetada proposta musical de John Zorn. Sua obra é consistentemente eclética, híbrida e polissêmica.” (Abreu, 2013, p. 57).

Depois de todo um contexto da improvisação no universo sonoro, é também importante fazer um paralelo com outras artes, como por exemplo o teatro e a dança. Carvalho (2021), no seu estudo de caso do coletivo de teatro de improviso *Baby Pedra e o Alicate*, dá-nos uma perspetiva da improvisação na arte da representação, que se verifica conter muitas semelhanças com a improvisação livre descrita anteriormente.

“No sistema Impro, não se pode traçar um planejamento para desenvolver a performance, porque, assim, todo o frescor da criação, do imprevisto e do jogo estabelecido com os parceiros e com a plateia seria imediatamente destruído (HÉRCULES, 2011). Para gerar uma cena ou um espetáculo completamente improvisado a partir das sugestões da plateia, sem a referência de dramaturgia prévia, Keith Johnstone desenvolveu técnicas de treinamento para permitir que, durante o processo de criação, o ator possa trabalhar com suas primeiras ideias, e com as primeiras ideias de seus parceiros de palco, para a criação de narrativas dramáticas originadas por uma ação espontânea (ACHATKIN, 2010), as quais guardam especial interesse para a audiência, que participa no processo criativo, principalmente por meio de sugestões para os improvisadores em diversos momentos da performance. Outrossim, para Muniz (2015), o teatro de improviso resgata a espontaneidade na cena, recupera a agilidade de reação e recobra a ausência de censura no acontecimento teatral, a partir da criação de uma dramaturgia do momento, com base no potencial transformador da improvisação.” (Carvalho, 2021, p.4)

Por outro lado, João Fiadeiro²⁵, sobre a improvisação na dança, fala de composição instantânea e de composição em tempo real, conforme patente no seguinte excerto de uma entrevista-conversa com o filósofo Romain Bigé encomendada pela editora GHOST (Portugal) e que faz parte do livro *Anatomia de uma Decisão: Composição em Tempo Real*:

“A vários títulos, devo a designação “Composição em Tempo Real” a Mark Tompkins, com quem coorientei vários workshops nos anos 1990. Mas se bem me lembro era para designar a improvisação como ferramenta; quando queríamos falar de um dispositivo performativo falávamos de “composição instantânea”. A Composição em Tempo Real como expressão para designar a minha investigação apareceu precisamente por eu me ter tornado extremamente desconfiado em relação à dimensão “instantânea” da equação. O “tempo real” parecia mais apropriado para designar a questão da duração da percepção, na qual há sempre um intervalo de tempo no impacto de um afeto, entre a maneira de o formularmos e a maneira de o traduzirmos. O termo “instantânea” não parecia dar conta desse intervalo, ao contrário da expressão “tempo real”. Tens, pois, toda a razão, a expressão “Composição em Tempo Real” não designa, no meu caso, uma performance improvisada ao vivo, mesmo se participei ocasionalmente em sessões de improvisação com outros artistas. A performance de grupo improvisada mais importante em que participei foi On the Edge – A Festival of Improvisation (Paris, 1998), organizada por Mark Tompkins, reunindo

²⁵ João Fiadeiro, pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e deu origem à Nova Dança Portuguesa. Em 1990 fundou a RE.AL, estrutura que se ocupa da criação e difusão dos seus espetáculos ao mesmo tempo que acolhe, acompanha e programa artistas emergentes e transdisciplinares no Atelier Real. No fim da década de 90 dá início à investigação da ferramenta de Composição em Tempo Real, que atravessa atualmente toda a sua atividade enquanto artista, pesquisador e pedagogo. João Fiadeiro tem orientado com regularidade workshops em diversos programas de mestrado e doutoramento em universidades nacionais e internacionais. Atualmente frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/2092/1396> (acedido em 08-09-24)

improvisadores como Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, Frans Poelstra, Vera Mantero, David Zambrano, Julyen Hamilton, Carme Renalias e os músicos Nuno Rebelo e Marco Franco. Lembro-me de aquilo ter sido, para mim, uma alegria imensa e ao mesmo tempo um evento traumatizante. Lembro-me que numa das sessões no Teatro da Cité Universitaire, a meio de uma improvisação, utilizei um ditafone para passar uma gravação: a frase “este é o meu corpo”, uma e outra vez. Essa gravação fazia parte de um solo que eu apresentava na altura, *Self(ish)-portrait* (1995). Por alguma razão, o que se passava em palco fez-me lembrar essa frase e resolvi levá-la para a utilizar durante a improvisação. Era um movimento arriscado, mas queria ver como é que esse fragmento proveniente de uma outra galáxia se tornaria num fractal nas mãos (e nos corpos) dos meus pares. Tinha a certeza que seria absorvido e reciclado pelos outros.” (Fiadeiro, 2017, p. 15)

Sobre a citação de João Fiadeiro, importa reter o seu pensamento naquilo que considera "Composição em Tempo Real" e a distinção da "composição instantânea". Fiadeiro argumenta que a noção de "tempo real" capta melhor o intervalo perceptivo e capacidade de reação do que a ideia de instantaneidade, que não contempla essa mediação temporal. compartilha ainda uma experiência marcante no festival *On the Edge* (1998), onde testou a inserção de um elemento externo, uma gravação pré-existente, num contexto de improvisação e de que forma esse elemento poderia contagiar e ser absorvido pelo coletivo.

1.6. Aleatório na Criação Artística

A relação entre o aleatório e a criação artística tem sido um tema que sempre despertou grande interesse e debate ao longo da história da arte. Podemos encontrar referências em movimentos que vão desde o dadaísmo²⁶ até às incursões na música contemporânea experimental, desafiando as convenções e padrões instituídos, contribuindo para um enriquecimento da criação artística. Nesta pesquisa pretende-se perceber o papel do aleatório na criação de novos

²⁶ O Dadaísmo nasce, durante a Primeira Guerra Mundial, em Zurique, capital da Suíça, país neutro. Estende-se pelo período que vai de 1916 a 1922 (Tringali, 1990). “No nível superficial, se apresenta como o mais radical movimento na História da Arte. Chega-se aos extremos limites do que se aceita por arte, o que se explica pela visão do mundo em que se fundamenta: subversiva, nihilista, anárquica, cética, destrutiva. Ele se declara contra tudo e contra todos e inclusive contra si mesmo: dadá é contra dadá. Desacredita-se da razão e de seus mitos, não se acata nenhuma autoridade, reclama-se liberdade absoluta, não se submete a convenções, põe-se tudo em dúvida. Pratica-se uma política de terra arrasada, não - 28 - Primeira Aventura Celestial do Senhor Antipirina. - 29 - se deixa pedra sobre pedra, não resta um só valor” (Tringali, 1990, p.2).

processos criativos e na capacidade de decisão do intérprete perante o imprevisível, bem como o uso da intuição em tempo real. O conceito de aleatório refere-se à introdução de elementos imprevisíveis, gerados de forma imprevisível, por meios digitais ou analógicos, sonoros ou visuais, ou seja, não pré-estabelecidos convencionalmente, podendo também incluir o acaso. Tristan Tzara²⁷ propôs o seu *Método Aleatório*, que consistia na composição de poemas através da seleção aleatória de palavras retiradas de um chapéu. Na improvisação livre, o elemento aleatório permite a rotura de estruturas convencionais e a exploração de novas sonoridades.

John Cage, na sua já referida obra *4'33''*, desafia o conceito de performance tradicional, pois o foco não é o som produzido a partir da obra, uma vez que o intérprete não tem qualquer ação nesse sentido, mas sim os sons ocorridos aleatoriamente no ambiente físico. Dodd (2018), descreve-nos o pensamento do autor:

“4'33'' is designed to annihilate even this attenuated level of authorial control over the sounds its performances draw our attention to. Its performers do not follow procedures of any kind for giving structure to the sounds that occur within their performance's temporal boundaries [S. Davies 1997: 458]; Cage just directs them to remain silent, with a view to prompting their audience to attend to whatever sounds take place around them. It is this ultimate ceding of control over the sounds that the audience attends to that Cage was aiming for in 4'33'' and his achievement of this was something that he himself found valuable in the piece.⁵ Second, in encouraging audiences to appreciate aesthetically what he called 'accidental sounds' [Kostelanetz 1988, p.65], Cage hoped to bring them to see the limitations inherent in traditional and, as he would claim, overly works. His hope was that people would move on from listening to Bach, Beethoven, and the rest to listening to ordinary, uncomposed, undomesticated sounds.” (Dodd, 2018, p. 3)

Relativamente à obra de John Cage *4'33''*²⁸, importa realçar a sua importância conceptual e demonstrar que a música não se resume a notas e instrumentos, chamando a atenção de que o silêncio absoluto não existe. O público é levado a uma nova experiência auditiva com os sons à sua volta, ou sons acidentais, como referido na citação anterior. A obra data de 1952, que pelo seu carácter experimental, vem questionar de certa forma a própria definição de música. Não sendo o mesmo objeto de pesquisa deste projeto, deixo um link em nota de rodapé nº28, para uma explicação mais aprofundada.

²⁷ Samuel Rosenstock (1896-1963), mais conhecido pelo pseudónimo de Tristan Tzara, foi um importante poeta romeno-francês do século XX. É considerado um dos principais representantes e um dos precursores do Dadaísmo, no campo da Literatura. Foi também dramaturgo, diretor de cinema, crítico literário e artístico, diplomata, compositor e jornalista. (Sua Pesquisa, s.d.)

²⁸ <https://youtu.be/rnTwCaxHj0Q?si=GfKTMRXHUiDRXhml>

Zorn, também explora de certa forma o aleatório, com o seu sistema de composição imediata *Cobra*, em que os *inputs* (códigos pré-estabelecidos) para o fluxo sonoro são gerados pela sua intenção e direção. Os elementos do ensemble são colocados em alerta e disponibilidade permanente para a ação ou inação, uma vez que as entradas são dadas aleatoriamente pelo maestro. O sistema *Cobra* é uma espécie de jogo musical de improvisação conduzida, criado por John Zorn nos anos 1980. Não existe uma partitura fixa, mas sim um conjunto de regras e sinais gestuais que orientam a *performance* em tempo real. O maestro ou “prompter” através de uma série de gestos e cartões conduz a improvisação, os músicos do coletivo também podem interagir ativamente, solicitando para entrar ou sair, podendo assim alterar o fluxo sonoro. O resultado é sempre imprevisível, resultando numa fusão de estilos e texturas sonoras decorrentes das decisões de cada músico. Podemos de certa forma, encontrar aqui algum paralelismo com o projeto desta *performance*, no que diz respeito á imprevisibilidade do fluxo sonoro, quando a mesma entra na fase da improvisação livre.

Rosalind Krauss (1941), figura influente na crítica e teoria da arte contemporânea, aborda o conceito de aleatório examinando a forma como os artistas podem usar elementos aleatórios ou acidentais, colocando em causa o significado do convencional e gerando múltiplas interpretações (Foster, Krauss, Kolbowski, Kwon & Buchloh, 1993). Ainda sobre a influência de elementos aleatórios, Nunes (2016) refere o estado do intérprete/ performer:

“O performer músico usufrui de absoluta liberdade para criar, com a sua subjetividade. Há, contudo, uma condição que pode ou não acontecer: a de se deixar sugerir pelos *inputs* com os quais está a ser surpreendido.” (Nunes, 2016, p.60)

2. Desenvolvimento da Performance

2.1. Criação e Desenvolvimento da Obra

A criação da performance tem por base o conceito de trabalho em processo. Assim, o seu desenvolvimento vai sendo construído num processo empírico. A primeira fase tem a ver com a preparação conceptual, com a escolha do repertório e com a definição da formação instrumental. Outro aspeto que se revelou de extrema importância, foi o da definição do fio condutor que nos transporte do jazz dos anos 40 e da forma como era abordada a improvisação nessa época, até à improvisação livre contemporânea interligada com a arte pictórica e abstrata de Kandinsky. A utilização de uma interface computacional programada a partir da obra *Improvisação 26* do mesmo autor é parte fundamental desse processo.

O objetivo, tal como descrito anteriormente, não é simplesmente apresentar um possível percurso histórico da improvisação, mas também criar desafios à imaginação, à criatividade e à interdisciplinaridade, através dos meios utilizados, nomeadamente a pintura de Kandinsky. A imagem da obra é fragmentada em linhas, traços e manchas de cor, os quais são projetados aleatoriamente numa tela colocada à frente dos intérpretes, servindo de *input* para o fluxo sonoro. Esta fase passa também pelo pensamento de toda a parte técnica do espaço cénico e desenho de luz em articulação com a interface + projeção e respetivo *rider* técnico. Foi definido o tipo de formação que iria materializar todo este projeto; um quarteto de jazz, constituído por guitarra, saxofone, contrabaixo e bateria. Esta escolha recaiu sobre músicos/intérpretes com um percurso e experiência na área da música improvisada aqui abordada. As figuras e tabelas das páginas seguintes apresentam a memória descritiva do conceito e o seu desenvolvimento.

2.2. Desenho de Cena e *Rider Técnico*

A disposição em forma de “U”, permite uma melhor comunicação e interação entre os músicos. A improvisação é uma prática coletiva, a disposição beneficia e contribui para um maior desenvolvimento do fluxo sonoro.

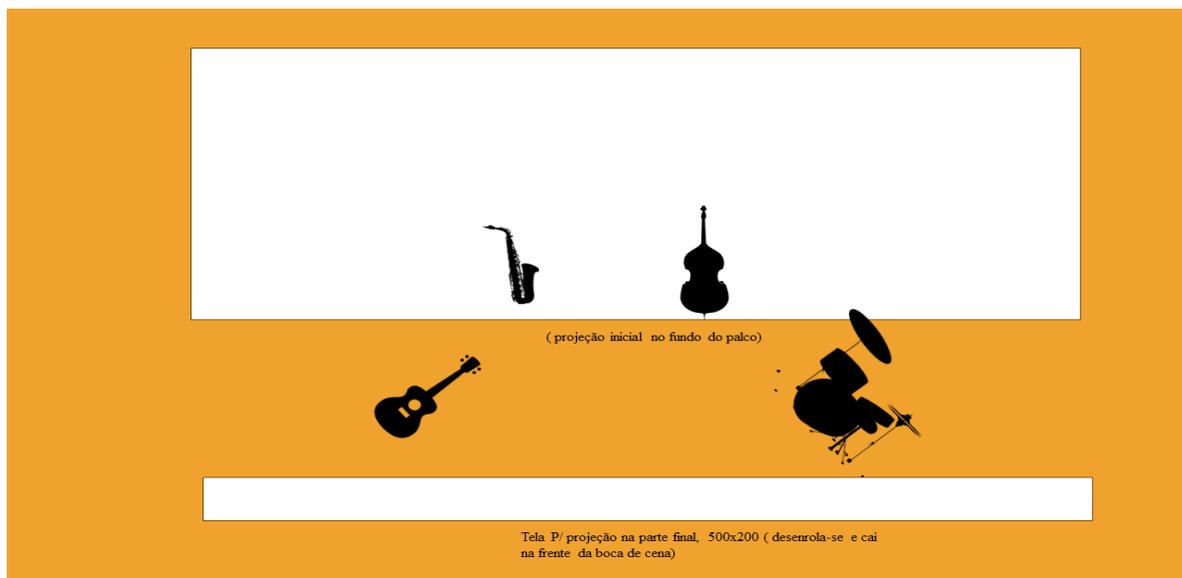


Figura 2. Desenho de cena

RIDER TÉCNICO				
Guitarra	Saxofone	Contrabaixo	Bateria	Outros
1 Amplificador guitarra Dv Mark Jazz 12 1 microfone Shure Sm57 ou similar	1 microfone Shure Sm 57 ou similar com tripé	1 Amplificador Roland Bass 100 1 Direct box	AKG Drum set, microfones para bateria: 2 over heads +1 bombo	4 monitores palco

Tabela 1: Rider técnico

Tabela 2: Cronograma da Performance

TIME LINE (Cronograma)

PERFORMANCE: Do Jazz dos Anos 40 até à Improvisação Musical Livre: a Interpretação da Pintura “Improvisação 26” de Kandinsky

Formação: Guitarra, Saxofone, Contrabaixo, Bateria

CENA 1 - BEBOP - 10 min	
Projeção: Em fundo ocupando toda a parte de trás do palco Focos individuais para cada músico	Tema: ORNITHOLOGY
Projeção: Linhas pretas verticais do quadro começam a ser desenhadas pelo computador(programação)	SOLO GT
Projeção: Linhas verticais e mancha preta, começam a ser desenhadas pelo computador(programação)	SOLO SAX / SOLO CONTRABAIXO
Projeção: Linha vermelha em meia-lua	REEXPOSIÇÃO DO TEMA



CENA 2 - COOL JAZZ – 10 min	
Projeção: Mancha azul na transição e exposição do tema, mantendo as formas e cores anteriores.	Tema: BOPLICITY
LUZ: <i>Black out</i> parcial seguido de: Projeção: Ruído branco (10’)	SOLO SAX IMPRO LIVRE TUTTI (10’)
Projeção: Imagens anteriores LUZ: Focos para cada músico/introdução de alguns elementos de cor	SOLO GUIT
Projeção: Linha vermelha ondulada / assinala também a transição para o <i>Hard Bop</i> .	REEXPOSIÇÃO DO TEMA



CENA 3 - *HARD BOP* - 10 min

Projeção: Elementos anteriores	Tema: SENOR BLUES (Horace Silver)
LUZ: Focos para cada músico/introdução de alguns elementos de cor	
	IMPROV COLETIVA (pergunta/resposta) seção rítmica /solistas)

BLACK OUT TOTAL (5'')



CENA 4 - *FREE JAZZ* – 10 min

Projeção: Manchas de cor misturados com os elementos anteriores	Tema: 1 ou 2 MOTIVOS MELÓDICOS PRÉ-DEFINIDOS
LUZ: cenário criado aleatoriamente com ou sem luz	

TELA 500X200 DESCAI NA BOCA CENA Á FRENTE DOS MÚSICOS os inputs visuais para o fluxo sonoro, serão visualizados pelos intérpretes e público.

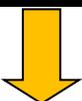
TRANSIÇÃO PARA A IMPROV LIVRE



CENA 5 - *IMPROV LIVRE* – 10 min

Projeção: Fragmentos da pintura “Improvisação 26”, gerados aleatoriamente através da programação. Cada músico tem um número atribuído 1 até 4, da esquerda para a direita. O computador projeta os números em contagem decrescente e o número ou números que ficam fixos na tela é que indicam quem vai tocar (reagir aos fragmentos/manchas do quadro) Ex: 4, 3, 2, 1 e ficam fixos os núm. 1 e 3 (neste caso, seria a guit. e contrabaixo que iriam reagir aos <i>inputs</i> , com som ou simplesmente silêncio) LUZ: cenário criado aleatoriamente com ou sem luz, cor.	Tema: Fluxo Sonoro (Som / Silêncio/Ruído) Ação /Reação Intuição Sinestesia Emocional Imprevisível
--	---

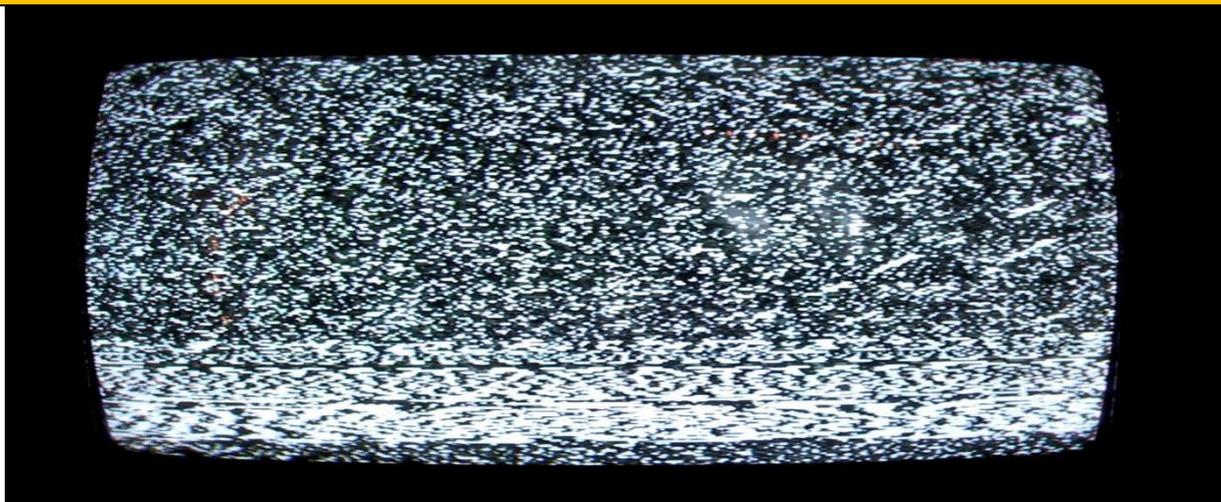
BLACK OUT TOTAL /SILÊNCIO/ PROJEÇÃO COMPLETA DA OBRA APÓS 10' a IMAGEM TRANSFORMA-SE EM RUÍDO BRANCO



CENA 6 – IMPROVISACÃO 26, projeção completa da obra – 10 SEG



CENA 7 – RUÍDO BRANCO, ATÉ À SAÍDA DO PÚBLICO



STORY BOARD

DO JAZZ DOS ANOS 40 ATÉ À IMPROVISAÇÃO MUSICAL LIVRE: A INTERPRETAÇÃO DA PINTURA "IMPROVISAÇÃO 26" DE KANDINSKY

CENA 1 - BEBOP - 10 MIN



- tema: **ORNITHOLOGY**
- Projeção total na parede do fundo
- Focos individuais para cada músico
- Começam a aparecer linhas pretas (solo gt)
- Projeção das **linhas verticais e formas pretas** (solo contrabaixo e sax)

TRANSIÇÃO



- Na projeção começa a aparecer a **linha vermelha** em meia lua (reexposição do tema)

CENA 2 - COOL JAZZ - 10 MIN



- Tema: **BOPLICITY**
- Na projeção aparece a **mancha azul**, mantendo as formas e cores anteriores (exposição do tema).

TRANSIÇÃO



- Black out parcial

CENA 2.1 IMPROV LIVRE - 10 SEG



- Solo sax
- Improvisação livre tutti

CENA 2.2 - SOLO GUITARRA



- Imagens anteriores
- Focos para cada músico
- Introdução de alguns elementos de cor

TRANSIÇÃO



- **Linha vermelha ondulada**
- Reexposição do tema

CENA 3 - HARD BOP - 10 MIN



- tema: **SENOR BLUES**
- Projeção dos dos elementos anteriores
- Focos para cada músico
- Improvisação coletiva (pergunta resposta) secção rítmica/solistas

TRANSIÇÃO - 5 SEG



- Black out total durante 5 segundos

CENA 4 - FREE JAZZ



- Tema: **1 ou 2 MOTIVOS MELÓDICOS pré-definidos**
- Manchas de cor misturadas com os elementos anteriores
- Projeção aleatória dos elementos pictóricos da obra "Improvisação 26"

TRANSIÇÃO



- Tela de 5000x2000 cai na boca de cena
- As luzes do palco apagam-se

CENA 5 - IMPROV LIVRE - 10 MIN



- Fragmentos da pintura "Improvisação 26" gerados aleatoriamente pelo computador
- Cada músico tem um número atribuído de 1 a 4 da esquerda para a direita.
- O computador projeta os números em contagem decrescente

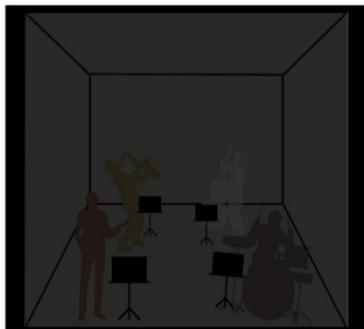
Figura 3: Story Board

CENA 5. 1 - AÇÃO/REAÇÃO



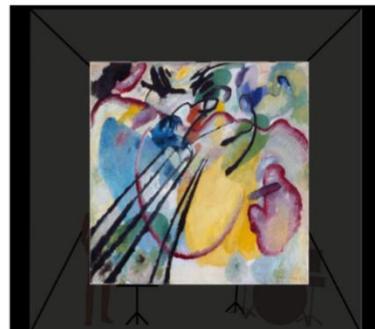
- De forma aleatória, o computador gera um ou mais números que ficam fixos na tela indicando o músico ou músicos que irão reagir ao desenvolvimento do fluxo sonoro

TRANSIÇÃO - 5 SEGUNDOS



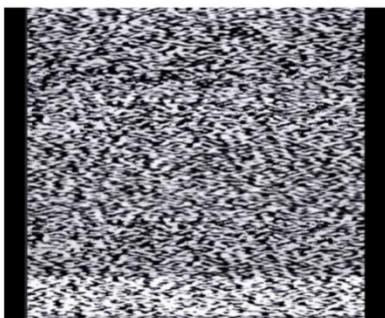
- Black out total de som e luz

CENA 6 - IMPROVISACÃO 26 - 10 SEG



- Projeção completa da obra IMPROVISACÃO 26 durante 10 segundo

CENA 7 - RUIDO BRANCO



- Ruído branco com som até à saída do público
- acender luzes da sala

Figura 4: Story Board (continuação)

Definido o conceito, foi elaborado o cronograma conforme apresentado na Tabela 2 (p.36 e seguintes), onde foram considerados os passos a seguir. O reportório foi escolhido de acordo com a linha definida num dos percursos históricos possíveis da improvisação, tendo em atenção os detalhes estilísticos: o *bebop* é caracterizado por uma linguagem complexa, virtuosa, com recurso a muitos cromatismos, geralmente praticado em formações pequenas, como quartetos ou quintetos. O *cool jazz* surge como uma reação ao ritmo frenético do *bebop*, com frases mais longas, ambiente mais calmo e tempos lentos. O *hard bop* melodicamente menos complexo que o *bebop*, mas mais elaborado ao nível da estrutura, a secção rítmica ganha mais autonomia e assume um papel mais preponderante. A linguagem vai buscar influências ao *soul* e ao *blues*. Foi dada particular atenção à forma como os vários estilos se podiam ligar e comunicar, num contexto não só histórico, mas também artístico. Os vários meios de expressão artística e a interdisciplinaridade constituíram elementos fundamentais para gerar novos proces-

tos criativos. O percurso passa por um período de experimentações/ensaios onde irão ser aprimorados vários detalhes em relação ao espaço cénico, aos meios digitais e às possibilidades de desenvolvimento da tecnologia associada aos instrumentos eletroacústicos, aos Recursos e soluções técnicas da performance assim como às virtualidades do aleatório, finalmente aos *inputs* pictóricos.

É também objetivo de o projeto trabalhar e pensar sobre de que forma todos estes elementos contribuem para despertar a criatividade, tornando cada apresentação única. Conforme descrito no cronograma apresentado na Tabela 2 (p.36), percorridas as fases da performance baseadas em linguagens musicais mais idiomáticas, a performance irá privilegiar o desenvolvimento do sensível, domínio em que o aleatório e o imprevisível conduzem o fluxo sonoro. O ambiente da performance constitui-se assim como um elemento deveras importante no processo, não só através da envolvimento do espaço cénico, mas também da presença de público, pois a ação em tempo real, intuitiva, também é influenciada por essa presença. Assim, considerou-se a possibilidade de poder realizar algumas experiências com público, para reflexão posterior. Está subjacente por isso a convicção de que cada apresentação irá certamente, conduzir-nos a novas sonoridades e a novas interpretações/criações.

2.3. Espaço Cénico

A improvisação em tempo real rege-se por um processo interativo e comunicativo entre os vários elementos, seja estes visuais, sonoros ou intuitivos. O fluxo sonoro depende desta interligação, assim, toda a envolvimento tem de ser considerada como fazendo parte do todo. Este é o pressuposto que determina a importância da definição do espaço cénico e respetivo desenho de cena, para criar a atmosfera adequada para a performance e para um melhor entendimento por parte do público. A disposição dos músicos em palco, conforme descrito na Figura 2, *Desenho de cena* (p. 35), permite uma maior comunicação e interação durante a improvisação. Por outro lado, um desenho de cena inspirador também se pode revelar um fator importante para estimular a criatividade. John Brackett²⁹ aborda a música de John Zorn, conhecido pela sua abordagem experimental, realça a importância do espaço cénico nas suas apresentações,

²⁹ John Brackett is assistant professor of music at the University of Utah. His research interests include early approaches to twelve-tone composition, the music of John Zorn and the New York “Downtown” scene, the intersections between the philosophy of science and postwar American music theory, and the analysis of pop and rock music. (Brackett, 2008, p.211)

como fator importante na criação de ambientes específicos para influenciar a performance musical. O espaço cénico para este projeto é adaptado e transformado, por forma a tornar a performance, não só num trabalho de pesquisa e criação, mas também uma proposta artística.

2.4. Tecnologia da Performance

Os recursos tecnológicos utilizados consistem, ao nível auditivo, na utilização de técnicas estendidas nos instrumentos acústicos e eletroacústicos, com o objetivo de gerar novas sonoridades e novos timbres, elevando o instrumento acústico a outras dimensões sonoras.

Ao nível visual, os recursos tecnológicos consistem num desenho de luz elaborado através de programação e mesa digital, que poderá ser adaptado a cada espaço de apresentação e a programação computacional através de algoritmos que vão gerar aleatoriedade dos fragmentos da obra de Kandinsky, projetados em cena por meio de videoprojector. Esta abordagem visa criar uma experiência sensorial imersiva que transcende os limites das formas de arte individuais.

A interação entre luz, som e imagens visuais permite uma experiência multidimensional para os *performers* e também para o público, estimulando diferentes sentidos e perspetivas. A aleatoriedade na geração dos fragmentos da pintura de Kandinsky adiciona uma camada de espontaneidade, contribuindo para uma sensação de autenticidade e fluidez do fluxo sonoro em tempo real.

2.5. Metodologia

Sobre a metodologia importa fazer uma nota prévia de contextualização. O objetivo geral é fornecer um plano claro e estruturado para o desenvolvimento da pesquisa, garantindo que os objetivos são alcançados de forma precisa, confiável e válida, contribuindo para o avanço do conhecimento relativamente à área de estudo onde se insere. Bryman (2016) destaca a importância da metodologia na produção de resultados robustos e confiáveis. O projeto desta dissertação tem o seu foco na improvisação e criatividade, o que nos leva a uma abordagem mais qualitativa do que quantitativa. A abordagem qualitativa permite uma exploração mais profunda no que diz respeito à improvisação, porque pode considerar o aspeto emocional e as interações entre os músicos. Compreender e entender os significados relativos à improvisação, requer uma análise interpretativa difícil de alcançar por meio de estatísticas e números. No entanto, relativamente ao período sobre o qual esta dissertação inicia a sua pesquisa, o *bebop*,

podemos encontrar algumas análises mais profundas sobre o material utilizado na improvisação, como verifica Thomas Owens. Owens (1974) fez um levantamento dos vários tipos de motivos melódicos utilizados nas improvisações de Charlie Parker em várias formas musicais típicas, como *blues*, *rhythm changes*, AABA, etc. catalogou cada um e enumerou o número de vezes que apareciam nos vários solos analisados.

“Two short motives, M.1A and M.2A, occur more frequently than any others. Each appears once every eight or nine measures, on the average, in the transcriptions. The first is an ascending arpeggio, usually played as a triplet, but also common in other rhythmic configurations, as shown in M.1A a. Preceded by an upper or lower neighbor, it frequently begins a phrase; however, it may occur anywhere in the course of a phrase. About 40% of these arpeggios are of minor-seventh chords; G minor-seventh is the most common, perhaps because notes in the E-flat-major scale are particularly easy on the alto saxophone. About 130 different ascending arpeggio's appear in the transcriptions, mostly in the chord forms of M.1A abcd. Some of the more unusual forms are M.1A efghijk.” (Owens, 1974, p. 28)

Este é um exemplo de uma análise quantitativa, um trabalho de pesquisa muito importante para o entendimento da linguagem utilizada neste período e a forma como era pensada a improvisação. Através deste trabalho foi possível identificar padrões e quantificá-los, ou seja, caracterizar objetivamente aquilo que se pode considerar uma linguagem idiomática. Esta dissertação faz o seu percurso partindo desta mesma linguagem padronizada, mas, sendo o ato de improvisar algo altamente subjetivo, o método utilizado para análise de dados é qualitativo. Esta abordagem permite a exploração das percepções, interpretações e significados pessoais associados, capturando a diversidade de experiências e perspectivas envolvidas.

Ainda sobre a análise quantitativa, impõe-se a apresentação de mais um exemplo de um motivo melódico, que por ser tantas vezes utilizado por inúmeros músicos de jazz nas gravações da época, foi mesmo designado por: *the lick*.

© JAVIER ARAU
 ALL RIGHTS RESERVED
 JAVIERARAU.COM

ALL I REALLY NEED TO KNOW*
 ABOUT JAZZ I LEARNED FROM

*NOT REALLY, THERE IS MUCH MORE
 TO LEARN, BUT IT'S A START!

THE LICK

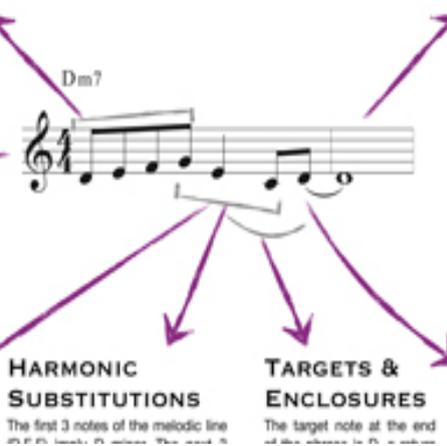
MELODIC FRAGMENTS

Allow THE LICK to be a catalyst, helping you to unlock your own creative material as an improvising musician. Melodic line often is created using only fragments of a scale, a few notes at a time, not by using the entire scale. Here, instead of using the full scale, the line focuses on the lower fragment of the D Dorian minor scale.

FORM & ARCHITECTURE

The four central elements of music are melody, harmony, rhythm, and form. Form often defines an entire composition (e.g. AABA form —or— intro, verse 1, chorus, verse 2, etc.), giving each work an inherent architecture. Formal parameters also shape each melodic phrase, which naturally possess a beginning, middle, and end. Explore and manipulate each segment and component of THE LICK to achieve greater fluency.

CHORD EXTENSIONS



MODAL HARMONY

D Dorian minor is derived from the key of C major and is one of 7 diatonic modes. The D Dorian minor scale uses the same notes as the C major scale, starting on D:



A composition can be in the "key" of D Dorian minor, where Dm7 is the root/tonic harmony. Conversely, Dm7 can function as a chord that then moves to other harmonies, on its way to a parent key other than D minor. Another common chord progression places Dm7 as the ii chord in the parent key of C major, with the ii V I progression being Dm7 G7 CMaj7.

RHYTHMIC SYNCOPATION

A line may balance downbeat arrivals with syncopated rhythms that target upbeats. Here, the second half of the measure begins with a downbeat on 2

Figura 5: The Lick

Fonte: <https://www.nyjazzacademy.com/the-lick-infographic/>, acedido em 21-04-24

EXAMPLE 3 - B-Flat Blues Motives

M. 1A	--	155	exs.	
M. 1B	--	34	"	
M. 1C	--	9	"	
M. 2A	--	164	"	
M. 3A	--	50	"	
M. 3B	--	1	"	
M. 4A	--	115	"	
M. 4B	--	6	"	
M. 4C	--	50	"	
M. 4D	--	3	"	
M. 4E	--	79	"	
M. 4F	--	6	"	
M. 5A	--	64	"	
M. 5B	--	5	"	
M. 5C	--	82	"	
M. 6A	--	57	"	
M. 7	--	36	"	
M. 8	--	45	"	
M. 9	--	29	"	
M. 10	--	1	"	
M. 11A	--	4	"	
M. 11B	--	166	"	
M. 12A	--	150	"	
M. 12B	--	3	"	
M. 13A	--	12	"	
M. 13B	--	7	"	
M. 16A	--	1	"	
M. 16B	--	1	"	
M. 17A	--	3	"	
M. 17C	--	3	"	
M. 18A	--	33	"	
M. 18B	--	22	"	
M. 19A	--	24	"	
M. 19B	--	3	"	
M. 19C	--	5	"	
M. 20	--	2	"	
M. 23A	--	1	"	
M. 23B	--	1	"	
M. 24	--	6	"	
M. 26A	--	1	"	
M. 26B	--	6	"	
M. 28	--	5	"	
M. 29A	--	5	"	

Figura 6: Motivos melódicos utilizados por Charlie Parker - Blues em Bb (Owens, 1974, p. 93)

A Figura 5 apresenta-nos, através de uma ilustração da autoria de Javier Arau, a análise feita por Owens (1974), onde identifica os tipos de motivos melódicos utilizados por Charlie Parker na forma *blues*. A Figura 6 contém uma estatística do número de vezes que cada motivo foi tocado.

Em linha com o objetivo principal deste projeto, descrito anteriormente, a opção que se considerou mais indicada, foi de facto articular as duas abordagens metodológicas na medida do possível, permitindo uma compreensão mais profunda da prática da improvisação. É também de particular importância a recolha de dados para posterior observação e interpretação, baseados em ensaios prévios de acordo com o planeamento descrito no cronograma da performance, e em questionários³⁰ feitos a uma população que possa incluir músicos identificados de alguma forma com os estilos aqui abordados, que serão convidados diretamente para responder ao questionário. O público convidado para assistir aos ensaios irá incluir melómanos, estudantes de jazz, músicos profissionais e artistas ligados à pintura abstrata, aos quais também será solicitada a participação num diálogo aberto sobre a improvisação e algumas das questões abordadas no questionário. Estas conversas serão registadas com a devida autorização, para posterior análise e suporte para a conclusão.

Tratando-se de uma performance com base empírica, emocional, intuitiva, em tempo real, é importante ter uma opinião científica de técnicos ligados à área emocional, nomeadamente à psicologia e psicoterapia, convidados diretamente a responder ao questionário. O aspeto ético será tido em consideração, incluindo o consentimento informado, a privacidade e confidencialidade de todos os participantes.

As etapas da pesquisa com todos os pormenores de recolha de dados, análise e redação da dissertação, são apresentados no cronograma em anexo. Os ensaios prévios são gravados em áudio e vídeo, para posterior observação por parte dos músicos envolvidos. Cada um irá assinalar as diferenças ou semelhanças relativamente aos ensaios anteriores e assinalar o que considera criação e desenvolvimento de novas ideias. Após cada ensaio, é feita uma reflexão conjunta sobre o processo e o que cada músico sentiu em determinados momentos e ainda o

³⁰ O tipo de questionário escolhido (em anexo), foi aberto, ou seja, a resposta não é fechada, nem se restringe a três ou quatro opções, pelo contrário, permite uma resposta baseada na própria experiência e interpretação da questão em causa. O objetivo principal de uma forma geral, é evidenciar e “comprovar” que a improvisação livre com a ausência de padrões estilizados (partituras, linguagem melódica típica assente em escalas, arpejos, etc.) e a utilização de outro tipo de *inputs* aleatoriamente, nomeadamente pictóricos, técnicas estendidas, jogos de luz e a própria leitura emocional do momento em tempo real, poderão gerar novos processos criativos a cada apresentação, ressaltando sempre a possibilidade de outras leituras e outras interpretações destes dados.

tipo de decisão que tomou. Estas reflexões têm como objetivo a obtenção de um *feedback*³¹ imediato relativamente ao momento criativo da apresentação.

“Os diversos processos de *feedback* podem subsidiar a autoavaliação da performance musical e auxiliar na melhora do desempenho técnico e expressivo dos trechos musicais, pois ter acesso aos resultados pode funcionar como forma de monitorar a performance musical. Músicos profissionais possuem técnicas de autoavaliação de suas performances, que podem consistir em conjuntos de regras estratégicas como forma de obter melhores resultados na performance musical.” (Freire & Dourado, 2012, p. 256)

Nos ensaios com público, como identificado anteriormente, será solicitada a participação voluntária nas reflexões sobre o processo de trabalho desenvolvido na performance. Todo este material será registado, com o devido consentimento e colocado em anexo. Em virtude da importância do espaço cénico e no sentido de observar a sua influência no processo criativo, foram escolhidos espaços diferenciados para os ensaios prévios, como: Auditório da Biblioteca Municipal do Pinhal Novo, Salão Nobre da Escola de Jazz do barreiro, Sala 6 (espaço de música ao vivo), entre outros.

2.6. Análise de Dados

A análise foi feita a partir dos dados disponibilizados pelos inquiridos nas suas respostas ao questionário apresentado no Anexo A e através de ensaios e conversas após os mesmos. Relativamente ao questionário, foram definidos quatro grupos de acordo com a área musical e experiência profissional. Assim, a amostra está dividida em músicos profissionais da área do jazz e da música improvisada experimental/livre, estudantes de música na área do jazz ou outra, artistas plásticos e artes performativas e psicólogos ou psicoterapeutas. É de salientar desde já que a amostra aqui apresentada não é representativa de qualquer maioria, mas sim de opiniões e formas de sentir dos grupos anteriormente mencionados. A análise vai incidir especialmente na parte da improvisação livre, com a utilização do aleatório, do imprevisível e a arte pictórica. A opinião relativa aos períodos anteriores, como o *bebop*, *hard bop*, etc. é igualmente importante para entendermos o contraste de uma improvisação baseada numa linguagem idiomática e padronizada e a liberdade criativa da improvisação livre. De salientar também que devido à

³¹ Feedback é um termo original da língua inglesa, adotado diretamente para o português como um anglicismo. Existem situações em que o termo é utilizado com o sentido comum de oferecer uma resposta para uma situação de avaliação. Em português, a palavra *feedback* oferece como tradução direta o termo de retroalimentação, sendo que os principais dicionários também mencionam os termos de realimentação e retroação como possíveis traduções em português. (Freire, 2012, p.255)

dificuldade de articulação de agendas dos vários elementos, músicos e restantes elementos da parte técnica, apenas foi possível fazer dois ensaios para experimentar e desenvolver todo o processo, que continua sempre em aberto.

2.6.1. *Músicos de Jazz, Experimental e Improvisação Livre*

(Dados fonte incluídos no Anexo B)

Para o inquirido 1 (1948), a improvisação livre “quase não existe”, fazendo uma alusão a toda a carga de referências e influências que vamos adquirindo ao longo da vida, no entanto realça a liberdade de escolha na composição imediata, a espontaneidade na reação aos vários estímulos e a opção de reagir com o silêncio. Para este músico com larga experiência na improvisação livre, a escuta ativa e profunda é de extrema importância para uma criação coletiva em tempo real. “Um constante cuidado de escuta, que passará por construções, estruturações composicionais, algumas vezes falhadas, mas tantas vezes de uma riqueza estimulante e única, porque é irrepetível” (Inquirido 1). Ainda sobre o aleatório e o imprevisível, diz ser absolutamente determinante para uma maior liberdade criativa, “desde que se consigam evitar os vícios e o facilitismo do isto agora vale tudo” (Inquirido 1). No seu entender o erro é fundamental, “faz parte do nosso léxico e de toda a riqueza musical que poderá fazer parte do que poderemos ser enquanto criadores” (Inquirido 1). Embora nunca tenha associado a pintura ao que toca, relaciona o vermelho aos sopros de pistons (trompetes, trombones, tubas, etc.), a associação som/cor, é algo que distancia e separa. A música ligada aos sentimentos e às emoções de uma forma quase visceral e a cor uma referência mais técnica, com a possibilidade do tempo permitir o olhar depois e ir alterando as escolhas.

Para o inquirido 2 (1971), também um músico com uma carreira na área da música experimental e improvisação livre, aponta o corte com o fraseado idiomático do *bebop* e *hard bop*, baseado numa abordagem mais vertical, ou seja, na relação escala/ acorde, com o *free jazz*, na sua opinião mais emocional e intuitivo, embora muito do fraseado dos estilos anteriores continuasse lá. A improvisação livre, “assenta na disponibilidade para a aventura” e é um “presente contínuo de criação” (Inquirido 2). Realça também a importância de se partir para uma sessão de improvisação livre, partindo de uma espécie do que chama nível zero, ou de um maior esvaziamento possível, para construir no momento, desenvolver ideias a partir das propostas que vão surgindo. Relativamente ao resultado que poderá surgir numa sessão de improvisação livre, realça a importância da maturidade dos músicos como determinante para resultados sur-

preendentes, não colocando de parte um mesmo resultado com alguém que executa um instrumento pela primeira vez, a questão está na consistência e na continuidade em obter resultados semelhantes. Quando questionado sobre a preparação de um concerto de improvisação livre, é da opinião de que tudo se estuda, o jogo da improvisação coletiva, é a prática de respostas a estímulos, de sugestões. “Depois, tem de haver comprometimento, disponibilidade e desejo pela aventura, coragem também” (Inquirido 2). Considera a pintura abstrata como o corte com o padronizado, figurativo e a abertura de inúmeras interpretações, o deixar em aberto e não refletir um fim, mas sim novos caminhos. Para si, o erro pode ser uma dádiva para o desenvolvimento de uma narrativa genial, coloca o ruído ao mesmo nível das notas musicais: “As notas são sons, mas os ruídos também o são” (inquirido 2). Associa o vermelho a sonoridades tensas e mais dissonantes. Relaciona a pintura de Jackson Pollock a música improvisada densa de sons que vão ocupando os espaços. O inquirido 3, considera que mesmo um determinado tipo de linguagem idiomática, com padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, permite uma reação emocional e intuitiva. Quando se refere ao *bebop* ou *hard bop*, conclui que: “o fato de haver regras, não impossibilita o músico/intérprete de expressar-se” (Inquirido 3). Relativamente ao free jazz, apesar de ser uma área que não estuda, nem pratica, considera um grande desafio e “um caminho natural do desenvolvimento da linguagem” (Inquirido 3). Na sua opinião a liberdade criativa na improvisação livre, não o é verdadeiramente, pelo fato das memórias que carregamos, de todo um aprendizado, que considera difícil simplesmente ignorar. Apesar de pouco contato com a improvisação livre, vê o aleatório e o imprevisível, como elementos potenciadores de maior liberdade criativa. O vermelho, “sugere algo extremamente rápido” (Inquirido 3). A associação da cor com o som, é algo que relaciona com o campo emocional, “não sou capaz de criar tais associações racionalmente” (Inquirido 3).

2.6.2. *Estudantes de Jazz do Ensino Superior*

(Dados fonte incluídos no anexo C)

De uma forma geral, tanto o inquirido 1, como o inquirido 2, relativamente à linguagem mais padronizada, que vai de encontro a um determinado estilo ou modelo, neste caso o *bebop* ou *hard bop*, realçam a importância de uma base sólida no domínio do instrumento como determinante para proporcionar uma resposta emocional, sem perder as características de um determinado estilo. Para o inquirido 1, a improvisação livre é a exploração de sons individualmente ou em grupo. Na opinião do inquirido 2, na improvisação livre não existem regras, a comunicação entre os músicos é aleatória, realça mais uma vez o domínio do instrumento como

fundamental, “o domínio do instrumento tem de ser completo para que possam responder na altura de forma que queiram e não somente usando aquilo que conseguem fazer” (Inquirido 2). Acrescenta ainda, que é no aleatório e no imprevisível que vive a criação.

Ambos encontram semelhanças entre a pintura abstrata e a improvisação livre, no entanto, o inquirido 2, adianta que as cores e as formas podem traduzir sentimentos, assim como as notas musicais. “o erro é subjetivo” (inquirido 1), para o inquirido 2, um bom improvisador explora esse erro e traça novos caminhos, explorando sensações. Na opinião do inquirido 1, o vermelho transmite agressividade e associa os metais (trompetes, trombones, etc.), o inquirido 2, associa o vermelho a um estado de emocional que tanto pode ser de alegria ou violência, o instrumento seria a bateria. No que diz respeito à associação de cor e som, o inquirido 2, acredita nunca ter vivenciado esse tipo de experiência, mas admite que exista essa ligação ao nível emocional. O inquirido 1, admite não ter experienciado esse tipo de situação, ainda assim associa a cor azul a uma sonoridade mais suave e mais tranquila.

2.6.3. *Artistas Plásticos/ Artes Performativas*

(Dados fonte incluídos no anexo D)

O inquirido 1 (1958), com larga experiência na arte da pintura abstrata e performance com pintura e música em tempo real, considera que mesmo em estilos como *bebop* e *hard bop*, o intérprete tem sempre uma reação emocional diferente de outro. “o músico intérprete não consegue desligar-se daquilo que ele é, da sua personalidade, da experiência que traz” (Inquirido 1). Considera o *free jazz*, uma forma avant-garde, porque rompe com as estruturas estabelecidas no jazz mais clássico. Relativamente à improvisação livre, acha que não o será completamente, devido ao fato de notar que não nos podemos demarcar daquilo que somos, acrescenta. Na sua opinião, “criar um ambiente sem padrões e sem tema definido, o performer não tem tempo de racionalizar e há mais probabilidade de espontâneo e intuitivo”.

Salienta a importância da preparação para este tipo de improvisação, utilizando algumas técnicas que ajudem a atingir aquilo a que chama um ponto zero, ou seja: “esvaziamento das expectativas e os condicionamentos que nos bloqueiam no aqui e agora” (Inquirido 1). Considera que o aleatório faz aumentar o foco e o imprevisível aumenta o alerta para o espontâneo e intuitivo, acrescenta que a beleza do momento está nesta reação. A associação com a pintura abstrata é definida como: “A pintura abstrata tem legitimidade de existir, porque há coisas que não podem ser expressas de outra maneira, como os sentimentos e emoções, que são abstratos.

A música improvisada também se expressa pelos sentimentos e emoções do momento” (Inquirido 1). Associa o vermelho ao saxofone alto e no seu percurso como performer, determinado ambiente sonoro, considera que lhe pode suscitar uma pincelada, uma mancha de cor ou simplesmente um silêncio.

2.6.4. *Psicólogos/Psicoterapeutas*

(Dados fonte incluídos no anexo E)

O inquirido 1 desta área profissional, assume particular relevância, por ser alguém também com ligação profissional ao jazz. Relativamente aos estilos mais padronizados, como o *bebop* ou o *hard bop*, considera que apesar do intérprete tender para seguir um determinado modelo, pode ter sempre a liberdade de marcar a sua personalidade e a sua diferença. Na sua opinião, o *free jazz* trouxe algo de novo, procurando causar emoções fortes, sem a preocupação de agradar ao público, no entanto chama a atenção de que pelo fato de ser essencialmente uma música coletiva e criada em tempo real, “torna-se demasiado difícil, pois coexistem no grupo concepções desenvolvidas individualmente por cada músico no que se relaciona ao seu processo criativo em improvisação e composição” (Inquirido 1). Para si a improvisação livre, “é a expressão mais completa de liberdade em música”. Apesar de não haver uma partitura e a criação musical apelar à espontaneidade, realça a importância dos músicos do coletivo se conhecerem cada vez melhor, no sentido de estabelecerem um entendimento quase telepático, tornando o fluxo sonoro de um determinado momento, sempre original e irrepetível. Seguindo esta linha de pensamento, considera o aleatório completamente enriquecedor. A relação entre a pintura abstrata e a improvisação livre é para si uma opção artística e não tem a ver com o fato dos intervenientes não terem preparação para fazer uma pintura figurativa ou interpretar um tema *bebop*. Quando se fala no erro, cita Miles Davis, “don’t fear mistakes, there are none”, concluindo que: “a música acontece no encadeamento de uma causa efeito” (Inquirido 1). Associa o vermelho a instrumentos com sonoridades agudas, como o saxofone soprano, alto e ao violino.

2.6.5. *Ensaio 1: Improvisação Livre, Takes 1 e 2*

(Links para áudios e vídeos capturados durante os ensaios incluídos no anexo H)

2.6.5.1. Descrição do Ensaio 1

Este primeiro ensaio serviu para: em primeiro lugar, experimentar e pôr em prática toda a linha de pensamento do cronograma e em segundo a articulação da parte musical com a programação digital e o seu enquadramento no espaço cénico. Para uma análise mais focada no objetivo principal da dissertação, optou-se por fazer vídeos dos vários momentos, nomeadamente sobre o momento do *free jazz* e improvisação livre. Os mesmos estão devidamente identificados, disponibilizados em anexo e através de link para pasta particular na conta do Youtube criada para o efeito. Será também remetido em anexo um vídeo com toda a performance, em versão reduzida com a sequência dos vários momentos. De salientar que relativamente a este primeiro ensaio foram identificadas várias situações que carecem de ajustamentos, por forma a deixar fluir todo o processo, nomeadamente na articulação da programação com o desenvolvimento do fluxo sonoro. Os excertos possíveis captados da improvisação livre estão identificados como *Take 1* e *Take 2*. A audição e análise, foi feita *a posteriori* por todos os músicos, que identificaram alguns dos momentos mais relevantes. No take 1, a falha na projeção da totalidade do quadro, em vez de fragmentos, fez com que cada músico fosse criando a sua narrativa baseada em elementos diversos da pintura, por ex. no minuto 1'17'', o contrabaixista refere ter optado por notas longas e sustentadas, como que a dar continuidade às linhas pretas que se estendiam até ao infinito. Do minuto 2'18'' até ao minuto 2'36'', foi considerado um momento particularmente interessante com várias texturas sonoras a confluírem. Relativamente ao take 2, com a parte técnica melhorada, foi unanime entre os músicos participantes, a opinião de que o fluxo sonoro esteve mais articulado com os *inputs* pictóricos e uma maior exploração de outras sonoridades e texturas não habituais nos instrumentos executados, através de efeitos digitais, especialmente na guitarra e a utilização de objetos para percutir as cordas como um pincel de pintura.

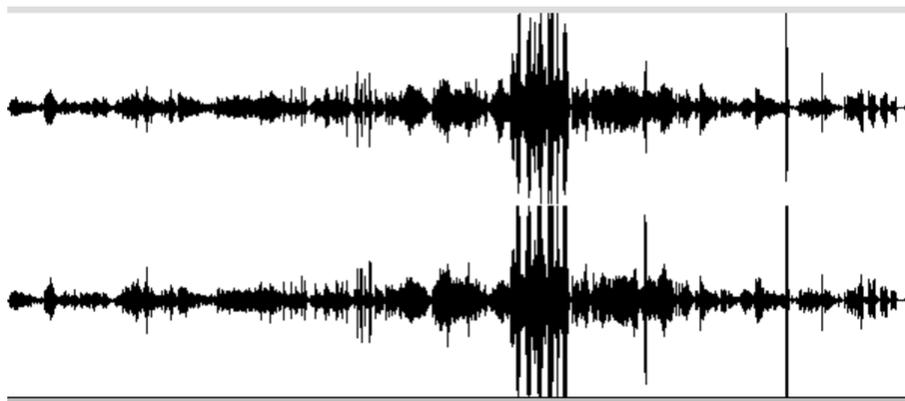


Figura 7: Ensaio 1, espetro improvisação livre take 1 (fonte própria – transcribe software)
https://youtu.be/JTw_tmHwfok

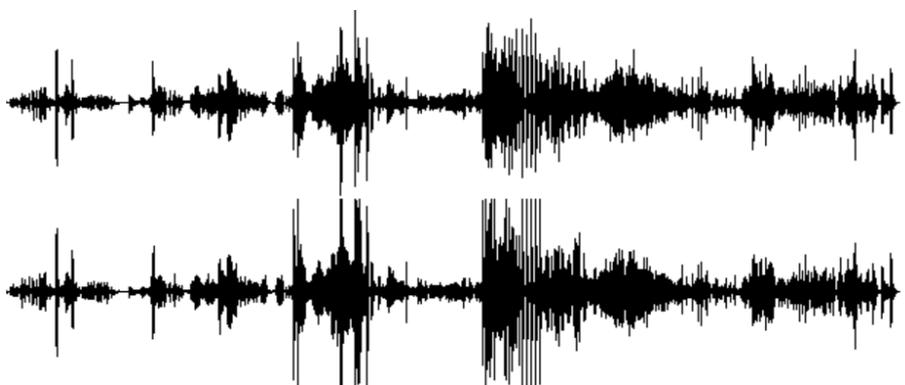


Figura 8: Ensaio 1, espetro improvisação livre, take 2 (fonte própria - transcribe software³²)
<https://youtu.be/SSBdRj60E1Q>

2.6.5.2. Transcrição de Conversas Com o Público Após o Ensaio 1

Considerou-se também de particular importância, auscultar a opinião de algum público convidado a assistir aos 2 ensaios efetuados, na sua maioria estudantes de música e artes plásticas e os próprios intervenientes na performance, numa conversa aberta sobre o processo criativo e artístico ali desenvolvido. O primeiro ensaio foi feito dia 3 junho, num espaço da Escola de Jazz do Barreiro, uma sala de aula adaptada para a performance. Foi um primeiro momento de experimentação e teste, especialmente da articulação da parte técnica com a musical. Após a apresentação, deu-se início então a uma conversa aberta sobre os vários momentos, mas especialmente sobre a parte da improvisação livre, momento executado em dois takes para tentar perceber as diferenças do fluxo sonoro e o tipo de sonoridades criadas. Para além da identifi-

³² Software para transcrever áudio, permitindo uma visualização da dinâmica da onda sonora.

cação de algumas dificuldades técnicas, foi pedido também a cada um dos músicos que identificasse os melhores momentos. Para fins de proteção de dados, não serão mencionados nomes, mas apenas público 1, 2, etc. ou músico 1, 2, etc.

O público 1 (músico amador), achou interessante num dado momento a reação ao ambiente pictórico e a sonoridade criada pela guitarra com um pincel e uma fita de velcro, em contraste com a utilização do arco nas cordas do contrabaixo de uma forma menos convencional, enquanto o saxofonista apenas usando a boquilha, criava outras texturas, o baterista reagia de uma forma enérgica e forte. O público 2 (artista plástica), pelo fato de existir uma tela na frente dos músicos, achou importante que para além das sonoridades criadas, seria importante também, visualizar a utilização dessas técnicas pelo público. O músico 2, destacou o fato de nunca ter tocado com os músicos 3 e 4, ter contribuído para a sonoridade pelo efeito surpresa, juntamente com a aleatoriedade das imagens e texturas. Por outro lado, o músico 1, salienta o fato de um coletivo se apresentar pela primeira vez, sem nunca ter havido qualquer sessão de improvisação conjunta, pode existir o elemento “ego”, a interferir no fluxo sonoro do coletivo e realça a importância da escuta atenta e a disponibilidade para a criação em tempo real. O público 2, considerou que o primeiro take foi muito denso, com pouco espaço de silêncio, comparativamente com o segundo. O músico 4, considerou interessantes os dois momentos, apesar de também concordar que o primeiro, foi bastante mais denso, acrescentando que o ambiente vai mudando e a reação também. De uma forma geral conclui-se que todos os momentos são diferentes e resultantes dos *inputs* que vão surgindo de forma aleatória e imprevisível.

2.6.6. Ensaio 2: Improvisação Livre

(Links para áudios e vídeos capturados durante os ensaios incluídos no anexo H)

2.6.6.1. Descrição do Ensaio 2

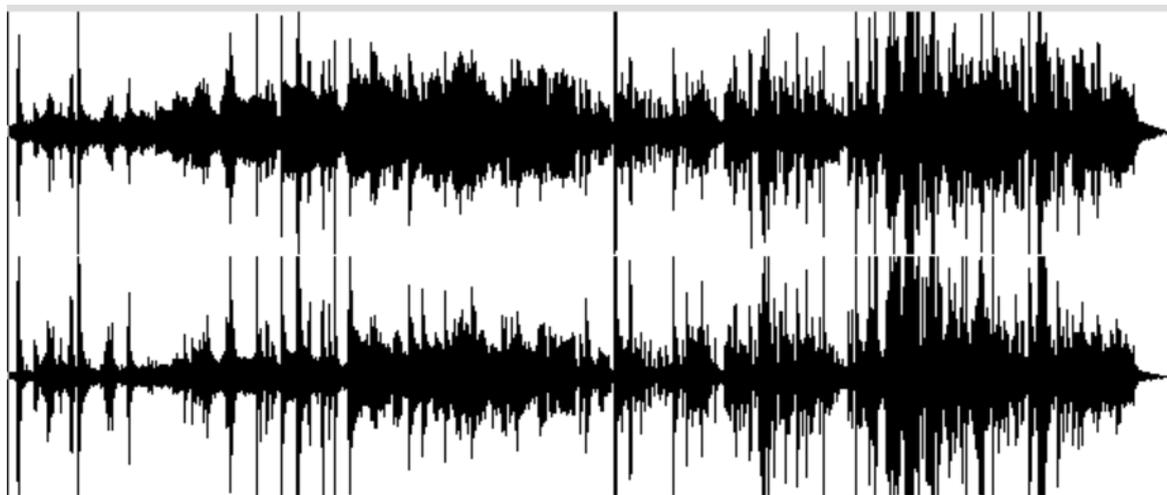


Figura 9: Ensaio 2, espectro da improvisação livre (fonte própria – transcribe software)

<https://youtu.be/EEgtRUSnjJU?si=xJNk45DTLxzT5Rz1>

O ensaio 2, decorreu no Auditório Municipal da Biblioteca do Pinhal Novo, dia 12 junho de 2024 pelas 21:30h, com a participação de algum público convidado, onde se incluíam músicos de jazz, estudantes de jazz, duas artistas plásticas e infelizmente nenhum técnico da área psicológica. A análise vai incidir especialmente sobre o momento da improvisação livre, em linha com o objetivo principal desta dissertação. De salientar que apesar de algumas dificuldades na questão da programação, ainda em desenvolvimento e a ser ultimada de acordo com a *story board* apresentada anteriormente, todo o áudio ficou registado e disponibilizado em anexos devidamente identificados. Por questões de agenda de todo o pessoal envolvido, técnicos e músicos, não foi possível efetuar mais nenhum ensaio até à data de entrega deste documento. No entanto, fica aqui o registo das opiniões e sensações mais relevantes vividas no momento da performance.

Relativamente à improvisação livre, take 1 e único do ensaio 2, foi feita uma audição em conjunto com todos os membros do quarteto, em que cada um descreveu o que sentiu relativamente às situações provocadas pelo aleatório e imprevisível. Infelizmente, devido a problemas técnicos relativamente ao registo videográfico, não foi possível apresentar, este momento

na sua plenitude, sendo apenas visível o início do vídeo e o restante com fotografias. O saxofonista mencionou num dado momento a opção de uma sonoridade continua com a boquilha, quando surgia a linha vermelha que atravessava a tela, enquanto o fluxo sonoro apresentava um contraste com o som percutido do contrabaixo. No minuto 2'17'', o guitarrista referiu que a sua opção por sonoridades mais agudas e o uso de um tubo de metal, foi uma sensação provocada por manchas vermelhas, como se fossem sons a escorrer na tela e acrescenta que o contraste que sentiu com os outros elementos, completava de certa forma a música do ensemble. O contrabaixista identificou um dos momentos mais interessantes, quando foi levado a procurar outras sonoridades, influenciados pelas linhas pretas, utilizando o arco de uma forma percussiva em zonas menos convencionais do instrumento. O baterista sentiu que as manchas vermelhas e amarelas lhe provocaram mais um sentimento de complemento em relação ao contexto sonoro que estava a acontecer e optou por sonoridades utilizando alguns instrumentos de percussão, achou que foi o que fez sentido para si no desenvolvimento da narrativa musical do momento.

2.6.6.2. Transcrição das Conversas Com o Público Após o Ensaio 2

À semelhança do ensaio 1, após a performance, o público convidado de várias áreas artísticas como mencionado anteriormente, disponibilizou-se para uma conversa aberta com os músicos que integraram a performance, expressando as suas opiniões relativamente ao momento que tinham acabado de vivenciar. O público 1 (baixista de jazz), salientou o grande contraste entre a 1ª parte mais concreta e o momento em que começam a surgir na tela manchas de cor e formas aleatoriamente, afirmando: “foi uma experiência sensorial incrível”, apesar de referir, ter sentido alguns problemas técnicos no que diz respeito à parte da projeção, concluiu, dando nota de que na última parte existiu no seu entender um grande sincronismo no todo. Por outro lado, o público 2 (atriz), sentiu que não houve muita improvisação na 1ª parte, mas referiu que na 2ª parte as manchas de cor influenciavam a mancha sonora. “Num dado momento vi numa das manchas uma cara a sorrir e senti que houve um instrumento que caracterizou isso.” (público 2)

O público 3 (artista plástica, performer), considerou que a proposta artística não trouxe grande novidade, salientando a grande qualidade da parte musical, sugeriu outras formas de apresentação da parte visual, ao que o músico 1 (guitarrista), agradeceu os comentários, sendo este trabalho um processo em desenvolvimento que vive e se adapta aos diversos momentos,

independentemente do guião. Em contrapartida, o músico 2 (contrabaixista) reafirma o facto d deste trabalho assentar muito numa base empírica, é natural que vá acumulando camadas, de apresentação para apresentação e que, “poderá nunca ter fim” (músico 2). O público 3, (artista plástica), considerou o *black out* final, como algo que criou uma grande expectativa visual. Referiu ainda que as imagens que eram projetadas na fase inicial do *bebop*, eram perfeitamente dispensáveis, ou seja, não sentiu ligação entre o som e a música, o mesmo não se passando na parte final, acrescentou.

3. Descrição da Performance

3.1. Programação e Interface

A programação para a projeção de excertos da obra de Kandinsky, apresentados de forma aleatória, tal como já descrito anteriormente, foi elaborada por Alexandre Pereira³³ (1962), que nos descreve o processo técnico de programação e o método utilizado:

O projeto vai ser desenvolvido em JavaScript e apresentado num browser em modo de ecrã cheio (full screen). A animação vai ser realizada com base no método: “Window. Request Animation Frame()” de JavaScript, que possibilita mover os objetos com transparência, em diversas camadas sobrepostas ao longo do tempo. Parte da animação vai ser gerada com base em mecanismos aleatórios (geram animações eventualmente sempre diferentes) ou pseudoaleatórios (animações diferentes, que se repetem ao fim de um certo número de utilizações), de colocação ou movimento de algumas camadas da imagem. (Alexandre Pereira)

³³ Mestre em engenharia eletrotécnica e de computadores no IST (Instituto Superior Técnico) e músico amador desde 1982. <http://orcig.org/0000-0001-9056-5248> (dados fornecidos pelo próprio em 23-04-24)

3.2. Recursos e Soluções Técnicas

Para a apresentação da performance, foram utilizados os seguintes recursos técnicos:

Recursos e Soluções Técnicas			
Gravação		Programação	Mistura Áudio e Vídeo
Áudio	Software Ableton 12 2 mic* over head AKJ 1 mic condensador flea 1 mic sax herhud 2 linhas balanceadas (contrabaixo e guitarra)	PC Java Script	Ableton 12 (áudio) Final Cut Software (vídeo & áudio)
Vídeo	Camara Sony Alpha 5000		
Projeção		Efeitos Para alteração de timbre e outros sons (Técnicas estendidas)	
2 Vídeo projetores Samsung + telas de projeção		Pedaleira multi efeitos Head Rush MX5 para guitarra Boss Super Chorus e Boss Digital Delay (saxofone) Pedaleira multi efeitos line 6 para contrabaixo	
* Mic (microfone)			

Tabela 3: Recursos e soluções técnicas da performance

3.3. Desenho de Som e Luz / *Rider* Técnico

O desenho de som e luz, assim como o *rider* técnico, ficaram a cargo de Rui Silva (1978). Para criar um bom desenho de som e luz para uma performance com estas características, é importante considerar alguns elementos-chave, como: compreensão da mesma, o tipo de atmosfera desejada e a interação com os *inputs* que vão sendo gerados com o desenvolvimento do fluxo sonoro. O equipamento de som e luz necessário para realizar o desenho planeado, deve levar em consideração o tamanho do local, as necessidades técnicas dos artistas e as especificidades da performance.

Quanto ao *rider* técnico, ele deve incluir detalhes específicos sobre os requisitos técnicos para o desenho de som e luz, como o equipamento necessário, disposição do palco, requisitos de energia, pessoal técnico necessário e qualquer outra informação relevante para garantir que a produção seja executada com sucesso. A Figura 10 e a Figura 11 detalham em pormenor todos os requisitos técnicos.

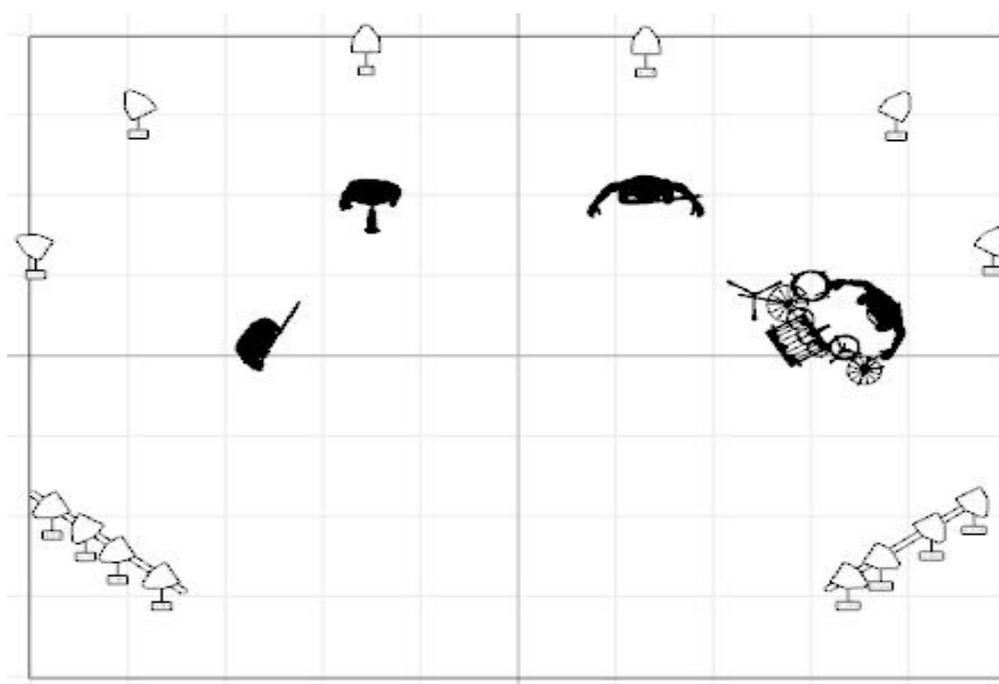


Figura 10: *Rider* técnico luz (posicionamento músicos/focos)



Figura 11: Rider técnico 2 (enquadramento)

3.4. Alinhamento / Cronograma da Performance

O alinhamento descrito no cronograma da performance, pretende traduzir com o maior detalhe possível todo o desenrolar da ação desde o início até ao final. Para os ensaios prévios nos espaços descritos anteriormente, pretende-se a experimentação do conceito da performance e ao mesmo tempo numa primeira instância testar a operacionalidade dos vários meios envolvidos, digitais e analógicos. Ao entrar na sala, o público encontra um ambiente com luz reduzida e o palco com os instrumentos dispostos em “U”. Sobre o fundo do palco é projetada uma imagem de ruído branco. Este pormenor aparentemente anormal, pretende criar no espetador alguma expectativa relativamente ao espetáculo. O guarda-roupa apresentado pelos músicos, está alinhado com a época, fato escuro e gravata, elemento representativo e característico nas salas de concerto, referenciado na Figura 12. O público que frequentava os concertos, idolatrava o músico e o seu virtuosismo que vai perdendo importância, à medida que o espetáculo vai progredindo no tempo e na abordagem.



Figura 12: Quarteto de Charlie Parker

Fonte: <https://gizmodo.uol.com.br/o-moco-velho-charlie-parker-revolucionario-da-musica/>



Figura 13: Ensaios prévios I (fonte própria)



Figura 14: Ensaios prévios I (fonte própria)



Figura 15: Ensaios prévios III (fonte própria)

A performance começa com a entrada dos músicos em palco, dando início ao percurso musical pela improvisação desde os anos 40, com o *bebop* e o tema bem representativo deste estilo, “Ornithology” de Charlie Parker. Paralelamente irão sendo desenhadas por meio de programação digital, linhas e formas, manchas de cor pré-estabelecidas, retiradas da obra de Kandinsky referenciada anteriormente e projetadas em fundo cobrindo todo o palco à retaguarda dos músicos. Estes elementos pictóricos e o desenho de luz vão servindo de ligação e fio condutor para os estilos seguintes, *cool jazz* e *hard bop*, como descrito no cronograma da performance. O momento importante de rutura com o conceito convencional relativamente à linguagem idiomática, padronizada, dos estilos anteriores, vai acontecer sensivelmente à passagem dos 30 minutos de espetáculo, com um *black out* total com a duração de cinco segundos, assinalando a ligação ao *free jazz* e ao abandono quase total de motivos pré-estabelecidos. A criação musical é pautada pelo fluxo sonoro em tempo real. O cenário vai-se transformando aleatoriamente através da projeção de fragmentos da pintura de Kandinsky em toda a dimensão do palco e a iluminação destaca aleatoriamente tanto o coletivo como o individual, que pode até ser um momento de extrema subtilidade, evidenciando um som ou apenas um silêncio.

A transição para a improvisação livre, é assinalada com a introdução de uma tela na boca de cena em frente aos músicos, onde serão projetados os fragmentos da pintura *Improvisação 26*, gerados aleatoriamente, através da programação computacional servindo de *input* para a criação do fluxo sonoro e contribuindo para gerar novos processos criativos. Nesta fase, o processo criativo acontece de uma forma emocional, intuitiva, de ação reação, o imprevisível pode ser um dos fatores de maior impulso para a criatividade, tanto a nível sonoro ou visual. A

cada músico é atribuído antecipadamente um número de acordo com a sua posição em palco, da esquerda para a direita, sendo que à guitarra é atribuído o número 1, ao saxofone o número 2, ao contrabaixo o número 3 e à bateria o número 4. Podemos associar esta fase a uma espécie de jogo, em que cada músico só sabe que vai reagir ou não a um fragmento de cor, quando o seu número se fixa aleatoriamente na tela. A programação sendo aleatória, poderá também fixar os outros números na tela. Como exemplo, poderá surgir na tela o número 1 e 4, 2, 4, e 1, ou simplesmente só um deles, seguido do fragmento ou fragmentos do quadro. É com base neste processo, que o fluxo sonoro vai sendo desenvolvido e vai terminar com novo *black out* total de som e luz. A imagem da *Improvisação 26*, surge projetada de uma forma completa e fixa ao centro, rodeada dos fragmentos da sua própria composição. A imagem estará visível durante dez segundos, após o que, irá sendo absorvida pela imagem de ruído branco, deixando em aberto novas abordagens futuras.

4. Conclusão

A presente dissertação investigou a trajetória do jazz desde os anos 40 até à improvisação musical livre, culminando na interpretação da pintura *Improvisação 26* de Wassily Kandinsky, apresentada em fragmentos de cor e forma aleatoriamente, através de um algoritmo computacional, que constituiu o *input* principal para o fluxo sonoro. Os anos 40 marcaram ainda a transição do swing para o *bebop*, onde a complexidade harmónica e rítmica se intensificou e a improvisação tornou-se o foco central. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, entre outros, foram responsáveis pela inovação pós swing, Ornette Coleman, Cecil Taylor e John Coltrane romperam com estruturas predefinidas, dando lugar à espontaneidade e a uma abordagem mais emocional, levando-nos até ao *free jazz*. A utilização do aleatório, seja por meio de algoritmos, escolhas do acaso ou intervenções performáticas, permite a criação de novas formas e ideias que não poderiam ser planeadas de antemão, é um processo em constante construção e assim chegámos à improvisação livre. Sendo um processo em constante construção, assente numa base empírica, estes “erros técnicos” foram incorporados na dinâmica do momento.

Os resultados obtidos através desta pesquisa e análise dos ensaios 1 e 2, revelaram a criação de novos processos criativos, que consistiram em, por exemplo:

- No ensaio 1, minuto 1’17”, o contrabaixista refere ter optado por notas longas e sustentadas, sugestionado pelo pormenor das linhas pretas projetadas aleatoriamente na tela, que para si pareciam não ter fim, como se estivesse a sustentar todo o fluxo sonoro do momento.

- No take 2 deste mesmo ensaio, o guitarrista optou por beliscar as cordas com um pincel, como se estivesse a pintar a suavidade da mancha azul-claro, criando sonoridades que nunca teria imaginado obter, refere.
- Ainda no ensaio 1, take 2, o período entre o minuto 2'20'' até ao minuto 5', foi considerado por todos os elementos como um momento particularmente interessante de criação coletiva, exploração de técnicas estendidas na guitarra, sax e contrabaixo em reação aos cruzamentos das linhas pretas e vermelhas sugeridas pela imagem e à mancha azul que aleatoriamente surgia na tela.
- No ensaio 2, como já referido anteriormente, a reação do saxofonista á linha vermelha que cruzava a tela num determinado momento, foi criar sons longos apenas com a boquilha, criando sonoridades inesperadas em contraste com o som percutido pelo arco nas cordas do contrabaixo.
- No minuto 2'17'', o guitarrista referiu que o uso de um tubo de metal, foi a reação a uma sensação provocada por manchas vermelhas, criando um tipo de sonoridade não convencional para a guitarra. Por outro lado, o baterista na sua reação às manchas vermelhas e amarelas, no contexto sonoro do momento, sentiu que as mesmas lhe provocaram mais um sentimento de procurar sonoridades nos aros e nas partes de madeira dos timbalões da bateria, de encontro a uma paleta de alturas não definida, foi o que fez sentido na narrativa musical do momento, concluiu.
- Ainda entre o minuto 1' e 2'20'' do ensaio 2, o saxofonista reagiu às linhas pretas, utilizando notas longas e com som de efeito distorcido, referindo que foi também um contraste com o percutir do arco nas cordas por parte do contrabaixista.

A propósito dos comentários acerca dos ensaios, importa também realçar algumas das opiniões manifestadas pelo público presente que poderão ser consultadas na pág.55. Após o ensaio 1, o público 1 (músico amador), achou interessante num dado momento o efeito sonoro produzido pelo músico 1 na reação á imagem projetada, usando um pincel e uma fita de velcro para percutir as cordas da guitarra, em contraste com a utilização do arco nas cordas do contrabaixo de uma forma menos convencional, enquanto o saxofonista apenas usando apenas a boquilha do saxofone, criava outras texturas, o baterista reagia de uma forma enérgica e forte. Outro comentário também interessante após o ensaio 2, do público 1 (baixista de jazz), referindo-se ao momento em que começam a surgir na tela manchas de cor e formas aleatoriamente,

afirmou que: “foi uma experiência sensorial incrível”. A utilização do aleatório e do imprevisível aumentam o foco, a escuta ativa e o estar sempre pronto e disponível para uma construção coletiva em tempo real. Importa aqui também fazer referência a alguns pensamentos resultantes do inquérito realizado a alguns intérpretes e improvisadores com larga experiência na improvisação livre. Por exemplo, o inquirido 1 (1948) serem o aleatório e o imprevisível absolutamente determinantes para uma maior liberdade criativa, “desde que se consigam evitar os vícios e o facilitismo do isto agora vale tudo” (Inquirido 1). No seu entender o erro é fundamental, “faz parte do nosso léxico e de toda a riqueza musical que poderá fazer parte do que poderemos ser enquanto criadores” (Inquirido 1). Outro dos inquiridos também vem reforçar o foco desta pesquisa, concluindo que a improvisação livre, “assenta na disponibilidade para a aventura” e é um “presente contínuo de criação” (Inquirido 2).

Espera-se que esta pesquisa contribua para uma maior compreensão da improvisação livre, como um processo artístico interdisciplinar, com capacidade de gerar novas abordagens criativas em permanente construção. A improvisação tem o poder de criar ligações inesperadas e surpreendentes, teve e continua a ter um papel transformador no mundo da arte, desafiando constantemente os limites do possível. Para futuro, fica a vontade de continuar a desenvolver e explorar mais esta ideia de projeto, utilizando por exemplo, uma formação mais alargada, com outros instrumentos, envolver o público mais ativamente através das novas tecnologias e a inevitável e desejável inclusão da inteligência artificial.

Bibliografia

- Abreu, F. J. O. (2013). *O Jogo Musical Cobra (1984) de John Zorn: Reflexões sobre a sua História e Prática*. Dissertação de mestrado em música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil
- Alves, A.C. & Freire, R.C. (2012) Prática deliberada e feedback na performance musical. In M. Dottori (Ed.) *Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musiacis*, (253-260). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Araújo, R. C. (2008). Experiência de fluxo na prática e aprendizagem musical. *Revista UFPR*, 1(2).
- Aravena, A. M. (2020) ¿Influencia del jazz?, *Revista musical chilena*, 74 (233), 69-87.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Cambridge. MA: Da Capo.
- Benedet, M. C. (2016). *Temas de jazz: práticas de improvisação*.
- Berendt, J. E., Reuter, J., & Utrilla, J. J. (1986). *El Jazz: de Nueva Orleans al jazz rock*. Fondo de Cultura Económica.
- Brackett, J. (2008), *Tradition and Transgression*. Indiana University Press
Bloomington & Indianapolis
- Bragança, G. F. (2008). *A sinestesia e a significação de construção musical*. Dissertação de mestrado em música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Brasil
- Bragança, G. F. (janeiro-julho de 2010). Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. *Revista acadêmica de música*, P. M.–R. (21), 80-89
- Bryman, A. (2016). *Social research methods*. Oxford University Press.
- Cage, J. (1961), *Silence*. Middletown, Connecticut: Edited by Wesleyan University Press
- Carvalho, J. L. F. (2021). *Teatro de Improviso e Teatro de Formas Animadas: uma perspectiva integrativa*. *Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*, 1(24), 240-256.
- Cohen, R. (1998). *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva S.A.
- Collier, J. L. (2002). Jazz, In B. Kernfeld (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz Vol. 2*. (pp. 361-389). Londres: MacMillan Publishers Limited.
- Corral, M. B. (2013). Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras gráficas. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (24), 2.
- Costa, R. L. (2015). A improvisação livre, a construção do som e a utilização de novas tecnologias. *Música Hodie*, V.15 - n.1, p. 13. Goiânia.

- Costa, R. L. M. (2002). *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de Doutoramento em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Cytowic, R. E. (2018). *Synesthesia, Essential knowledge series*.
- Deleuze, Gilles & Guatarri, F. (1997), *mil platôs. Vol 5*, São Paulo: Editora 34
- De Menezes, JMA (2010). *Processo criativo em improvisação livre* (dissertação de mestrado, Universidade de Évora (Portugal)).
- Dinis, F. (2019) Articulação sonora e visual em performances intermédias site-specific. *Avança cinema*. (10),44-50.
- Dodd, J. (2018) What 4'33" Is. *Australasian Journal of Philosophy*, 96(4), 629-641, DOI: 10.1080/00048402.2017.1408664
- Escavador (2022). *Daniel Fils Puig*. Acedido em 9-08-24, disponível em <https://www.escavador.com/sobre/3056703/daniel-fils-puig>
- Falleiros, M. S. (2012). *Livre Improvisação: Manuel Silveira Falleiros (Manu) at TEDxUnicamp 2012*. Acedido em 27-01-24, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qhRRyD93gko>
- Falleiros, M. S. (2013). A livre improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma “hiperimprovisação”. In XXIII Congresso da Anppom. Natal.
- Fiadeiro, J. (2018). *Composição em tempo real*. Acedido em out.15, 2023, disponível em: <https://vimeo.com/275168147>
- Fiadeiro, J., & Bigé, R. (2017). *se não sabe porque é que pergunta? Revista Científica/FAP, 17(2)*.
- Foster, H., Krauss, R., Kolbowski, S., Kwon, M. & Buchloh, B. (1993). The politics of the signifier: a conversation on the Whitney Biennial. October, 66, 3–27. <https://doi.org/10.2307/778752>. Acedido em 29-03-2024, disponível em <https://www.jstor.org/stable/778752>
- Frazão, D. (s.d.). *Biografia de Wassily Kandinsky*. Acedido em 24 de setembro de 2023, disponível em https://www.ebiografia.com/wassily_kandinsky/#SnippetTab
- Freire, A. C. A. & Dourado, R. (2012). *Prática Deliberada e Feedback na Performance Musical*. Departamento de Música, Universidade de Brasília (UnB)
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gitler, I. (1985). *Swing to Bop: an Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York: Oxford University Press.
- Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*. (2ª edição portuguesa). Lisboa: Orfeu Negro.
- Hancock, H. (2017). Harvard lecture #1: the wisdom of Miles Davis. Acedido em 14-03-24, disponível em <https://youtu.be/awboZv5liTE?si=J0vXRLVRoADvZSQk>
- Infopédia (s.d.). *Improviso*. Acedido em 29-01-24, disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/improvisação>

- Kandinsky (1987). *Do espiritual na arte*. (8ª edição). Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Kandinsky, W. (1970). *Ponto, linha, plano*. (2ª edição). Printefólio - Artes Gráficas, Lda. para Edições 70, Lda. (1996) Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (1981). *Sounds*. New Haven and London, New York, Yale University Press.
- Lopes, Eduardo; CESEM (Produtor). 2015. "Musicking Shapes". Em *Musicking Shapes - Eduardo Lopes*
- Macedo, A. R. (2009). *Espectros audível e visível - proposta de correspondência*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Maganha, M. R. J., Escrivão, G., & Silva, S. L. D. (2020). Improvisação: *Insights do ambiente artístico ao ambiente corporativo. Engenharia de produção: produtividade e competitividade*, 230-il.
- Mantero, ADJLD (2012). *Um novo olhar sobre o visível: Wassily Kandinsky e Paul Klee*.
- Marsalis, W. (2020). Elbphilharmonie interview | Wynton Marsalis talks jazz. Acedido em 07-08-2024, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Lg3JMZco08g>
- Martin, B. (2019). *What's the sound of colour? Kandinsky and music*. Acedido em 09-08-24, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2xDnxkzQtdI>
- Motta, P. (1997). *Música eletrónica e aleatoriedade*. Acedido em 10 outubro de 2016, disponível em http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo_motta.html#nota21a
- Nachmanovitch, S. (1993). *Ser criativo, o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus Editorial.
- Nascimento, J. P. C. D. (2011). *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- Nunes, M. C. M. (2016). *Ludus interface: o aleatório na interpretação artística em tempo real*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais Intermédia. Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes.
- Oliveira, L., & de Assis, A. C. (2016, July). *Entre a fonte e o som: técnicas estendidas no ensino de piano*. In *XXVI Congresso da Anppom-Belo Horizonte/MG*.
- Orozco, T. (2015). *A melodia das cores*. Natal: Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte.
- Owens, T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvitation – vol.I*, Tese de doutoramento. Los Angeles: Universidade da Califórnia em Los Angeles.
- Pace, Ian. (2020). *O novo estado da arte dos estudos em performance*. Tradução de: Vitória Liz P. Louveira e William Teixeira. *Revista Vórtex, Curitiba*, 8 (2), 1-22.

- Paes, J. E. T. (2012). Cérebro, Mente e Comportamento no Ambiente da Improvisação. *I Jornada Acadêmica Discente-PPGMUS/USP*. São Paulo.
- Peres, G. C. V. (2012). Wassily Kandinsky: Improvisação 26–1912.
- Poast, M., Scriabin, A., Schoenberg, A., Cage, J., Penderecki, K. & Ligeti, G. (2000). Color music: visual color notation for musical expression. *Leonardo*. 33(3), 215-221. The Mit Press. Acedido em 01 outubro de 2023, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1577047>
- Presa, C. P. M. (2008). *Sinestesia na arte*. Dissertação de Mestrado em Design Multimédia. Covilhã: Universidade da Beira Interior
- Puig, D. (2010). *Planimetria em Koellreutter e atratores estranhos como metáfora para a composição musical com improvisação guiada*. *Anais do SIMPOM*, (1).
- Rolim, M. A. (2015). *Who Says a Jazz Band Can't Play Rock? A Crítica Musical e a Música Elétrica de Miles Davis de 1969 a 1975*. Recife, Brasil: Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação.
- Salatiel, J. R. (2005). *Filosofia do acaso organizador em Peirce*. In R. E. *Cognitio-Estudos*. 2(1).
- Santos, V., Amaral, L. & Mamede, H. S. (2013). Using the Action-Research Method in Information Systems Planning creativity research. In *Iberian Conference on Information Systems and Technologies: CISTI*, (1-7).
- Schechner, R. (2019). *O que é performance?*[S. l.], 2006. Acesso em, 20. *Performance Studies* (pp. 28-51). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Silva, J. T. C. (2010). *A relação dialética entre o digital e o analógico: O aleatório como processo de criação artística*: Dissertação de Mestrado Em Som e Imagem. Lisboa: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Sua Pesquisa (s.d.). *Tristan Tzara*. Acedido em 26-03-2024, disponível em https://www.suapesquisa.com/artesliteratura/tristan_tzara.htm
- Suzuki, D. T. (1993). *A doutrina zen da não-mente*. São Paulo: Editora Pensamento.
- Taruskin, R. (2010). *The Oxford history of western music: music from the Earliest notations to the sixteenth century*. Oxford University Press.
- Terra, V. (2000). *Acaso e aleatório na música*. EDUC-Editora da PUC-SP.
- Tingle, L. & Marsalis, W. (2023). Grammy winner Wynton Marsalis on the beauty of jazz | 7.30. Australia: ABC News. Acedido em 07-08-2024, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Qp364JQWBbc>
- Tringali, D. (1990). Dadaísmo e surrealismo. *ITINERÁRIOS-Revista de Literatura*.
- Wikipedia (s.d. a). *Ira Gitler*. Acedido em 15-04-24, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Ira_Gitler

- Wikipedia (s.d. b). *Stanley Crouch*. Acedido em 15-04-24, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Crouch
- Wikipedia (s.d. c). *Gary Giddins*. Acedido em 17-04-24, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Gary_Giddins
- Wikipedia (s.d. d). *George Emanuel Lewis*. Acedido em 17-04-24, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/George_E._Lewis
- Wikipedia (s.d. e). *Derek Bailey*. Acedido em 29-03-2024, disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Derek_Bailey_\(guitarist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Derek_Bailey_(guitarist))
- Wikipedia (s.d. f). *Steve Lacy*. Acedido em 29-03-2024, disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Lacy_\(saxophonist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Steve_Lacy_(saxophonist))
- Wikipedia (s.d. g). *Laurie Anderson*. Acedido em 10-08-24, disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson
- Williams, M. (1993). *A tradição do jazz*. Oxford University Press, EUA.

Anexos

Anexo A

Questionário Modelo

QUESTIONÁRIO

Este questionário enquadra-se numa investigação no âmbito de uma dissertação de Mestrado em interpretação e *performance*, realizada na Universidade de Évora, departamento de música, cujo tema é: Do Jazz dos Anos 40 até à Improvisação Musical Livre: a Interpretação da Pintura “Improvisação 26” de Kandinsky. Os resultados obtidos serão utilizados apenas para fins académicos sendo realçado que as respostas dos inquiridos representam apenas a sua opinião individual.

Obrigado pela sua colaboração.

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: ____/____/____
 Área musical: _____ outra área profissional _____
 Professor: Estudante Ensino Superior Secundário
 Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo *bebop* ou *hard bop*, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?
2. Qual a sua opinião sobre o *free jazz* no que diz respeito à forma e à linguagem?
3. O que é para si a improvisação livre?
4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?
5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?
6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?
7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?
8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?
10. A associação de som e cor, que significado tem para si? Pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: _____/_____/_____

Anexo B

Respostas dos Inquiridos: Músicos Jazz / Experimental / Livre

Resposta B-1

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: **15/12/1948**

Área musical: **Experimental** outra área profissional: **Artes visuais**

Professor: Estudante Ensino Superior Secundário

Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: Esse tipo de reações, emocionais ou intuitivas, são para mim uma mais-valia e fazem do que se convencionou como “jazz”, o seu valor e a sua permanência. Claro que haverá quem defenda regras e um respeito pela “tradição”, que passará por estudos mais ou menos aprofundados da sua “interpretação”, em quase paralelo com a interpretação erudita e / ou clássica. Quando percebi / ouvi e fiquei fascinado por esse idioma no início da década de 1960, o “jazz” era para mim um conceito e experiência de liberdade inexistente na música clássica que eu tocava na altura. É e continua a ser esse para mim, o fundamento e o valor do “jazz”.

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: Dados os meios e convenções dos “jazzes” nos anos 1960 / 70 em Portugal, com a guerra colonial a tocar-me à porta e toda a revolta sentida com a obrigatoriedade forçada, o “free” era para mim quase uma “estética do grito”, um pulsar quase sem regras a que eu aderi visceralmente.

Não tinha discos, estava em Angola em situações difíceis e a rádio trazia-me o Voice of America do Willis Comover, com Ornette, Ayler, Dolphy, Adderley e tantos outros. Seria a anti forma e a linguagem assentava em uma pulsação, para mim. Arrebatadora.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: Para mim a improvisação “livre” quase não existe, a partir do momento em que todos temos referências e influências e preferências e... alguns vícios... De qualquer maneira, na improvisação tem-se a liberdade da escolha, da “composição imediata”, da espontaneidade na reação aos mais variados estímulos, de fazermos opções quase ao milissegundo, com potenciais erros ou falhas, tendo sempre a opção do silêncio. É o risco deste jogo (play) que sempre me atraiu. A música improvisada, originada em parte no “free jazz”, acaba por recolher referências e práticas nas músicas contemporâneas europeias e não só.

No aleatório, no experimental, nas técnicas “extensivas”, na eletroacústica, em todo um “folclore imaginário” de enorme e estimulante riqueza.

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: Creio já ter respondido em parte...haverá sempre a liberdade de escolhas, de opções. Mas quase com a noção constante de que a minha liberdade termina quando a liberdade do outro começa. E isto apenas será possível com um constante cuidado de escuta, que passará por construções, estruturações “composicionais”, algumas vezes falhadas, mas tantas vezes de uma riqueza estimulante e única, porque é irrepetível.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste gênero?

R: Fundamentalmente o cuidado da escuta. De ouvir o melhor possível os outros. O respeito por cada um, sabendo que os “egos” serão imparáveis e, mercê de instrumentações mais presentes e eventualmente mais definidoras e perigosamente invasivas...também existirá a armadilha da habituação, de se cair em vícios determinados pelo conhecimento / hábito do(s) outro(s).

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: Absolutamente, desde que se consigam evitar os vícios e o facilitismo do “isto agora vale tudo” ...

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: Sim... sendo que, para mim a pintura é um ato privado, solitário, que também nos permitirá qualquer eventual retoque ou apagamento... enquanto a música improvisada é para mim de partilha, de interação, pública, onde o erro ou falha não são “apagáveis”, ficam... para o bem ou para o mal...

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: Inevitável e fundamental. Há erros irrepetíveis e únicos, que poderão ser determinantes para a solução dos mesmos... fazem parte do nosso léxico e de toda a riqueza musical que poderá fazer parte do que poderemos ser enquanto criadores.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: Algures os sopros (brass) de pistons..., mas foi algo que nunca associei, pois nunca fui levado a relacionar o que pinto com o que toco...é algo que poderá tornar-se perigosamente ilustrativo. Mas claro que todas estas minhas observações e critérios serão algo altamente subjetivo.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? Pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: A música /som sempre teve para mim a potencialidade da comoção, do “mexer comigo”, com as minhas entranhas, com os meus sentimentos e emoções, de maneira quase que primária... a cor faz-me essencialmente referência à técnica, às potenciais escolhas do que funcionará melhor e de que maneira, mas sempre com a distância da escolha, do tempo, do olhar, do depois...

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 25/5/2024

Resposta B-2

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: **25/09/1971**

Área musical: **Jazz Atual, experimental, livre improvisação** outra área profissional:

Professor: Estudante Ensino Superior Secundário

Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: Penso que as duas partes têm uma palavra a dizer, mas a tender mais para a primeira. Tem claramente uma (até super) imposição de acordes e sequências muito específicas por vezes complicadas, ou cada vez mais e mais complicadas, que só um bom solista, com alta capacidade e bons trunfos, poderá ter talento para contornar e criar espaço para uma abordagem mais criativa que aponte para o tal campo emocional e intuitivo.

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: Foi uma forma pós saturação da tal superimposição de acordes com sequências sempre cada vez mais e mais complexas. É assim, estamos sempre à procura de novas soluções. Estávamos nos anos 60 e o mundo em convulsão a mudar drasticamente. Foi uma forma de libertação dessa complexidade vertical para criar literalmente outra complexidade agora no sentido de um fraseado sobre uma base mais horizontal, aqui sim a tender mais para o emocional e intuitivo. Mas os motivos, os elementos, as evocações do fraseado jazzístico continuaram lá. Foi também um grito de liberdade a acompanhar esses tempos de revolução. Possibilitou também um alargamento das possibilidades de cada instrumento, expresso por exemplo em mestres como Albert Ayler, Pharaoh Sanders, Ornette Coleman ou até mesmo o John Coltrane na sua fase mais tardia, entre muitos outros, que passaram a usar o seu instrumento de uma forma mais sónica.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: É uma forma ou possibilidade de expressão musical que assenta na disponibilidade para a aventura ao segundo por assim dizer, uma espécie de presente contínuo de criação. Penso que seja uma ferramenta “primária”, um sistema inerente à espécie humana, os humanos são na sua essência improvisadores. No entanto a palavra/expressão “livre” pode tender para o abstrato pois não nos podemos esquecer que somos seres bio/psico/histórico/sociais, máxima que pode impor limites. Em princípio numa sessão de improvisação livre deverá partir-se de uma espécie de “zero”, espírito livre, e ir criando texturas, ideias, a partir daí. Sempre no sentido da construção em contínuo, senão torna-se inócuo, sem interesse.

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: Podemos partir do pressuposto que sim. Se são livres podem fazer o que bem entenderem, totalmente, certo? Sendo que o conceito de “livre” é sempre paradoxal, tudo na vida tem limites, mas a ideia “utópica” de liberdade assenta no percurso para a atingir, a transcendência está nesse exercício de procura pois há momentos de profunda liberdade. Penso, no entanto, que a questão mais pertinente é se o resultado é ou não interessante sob ponto de vista de um observador ouvinte e por outro lado também relativamente a eles próprios, o que sentem individualmente nesse exercício com o(s) outros o que influenciará o resultado como é óbvio, não há elementos isolados, está tudo em relação. Quem são esses improvisadores? O que tem para “dizer”, que bagagem trazem? É que de uma pessoa que nunca pegou num instrumento e pega agora pela primeira vez e um músico com uma extensa carreira e bagagem generosa, gigante, que os há, vai uma distância considerável. Mas os dois podem usar a ferramenta/sistema da improvisação, o resultado é outra coisa. Não quer isto dizer que aqueles que de repente pegam num instrumento qualquer para fazer uma improvisação não possam subitamente fazer uma coisa surpreendente, e vice-versa.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?

R: Bom, prendo-me apenas com aqueles que se comprometem de facto com uma preparação substancial como instrumentistas para nesse sentido se colocarem em melhor posição de elevar o resultado a um patamar de excelência. Tudo se pratica nesta vida, tudo se estuda, tudo se apura. Quanto mais melhor. Para depois no teatro de operações, com um toque talvez divino, se experimentar a transcendência, o desprendimento do comum em prol da ideia luminosa. Imagine-se reunir vários músicos numa sessão de improvisação, a estudarem-se mutuamente e a responder individualmente em tempo real no sentido de peça totalmente original, saída desse mesmo encontro. Cada um recebe o estímulo processa e dá a resposta em forma de sugestão, sempre sugestões, e vice-versa, é esse o jogo da improvisação. Também surpreenderem-se a si próprios, que não é mais do que um momento altamente gratificante e de profunda liberdade. No caso dos solos a escolha do caminho é pessoal e introspectiva, esse eterno e infinito mistério, mas também proveniente sempre dessa relação com a infinitude do exterior. Depois, tem de haver comprometimento, disponibilidade e desejo pela aventura, coragem também.

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: O aleatório e o imprevisível são elementos do acaso, o que aponta para o caos, essa grande questão. Mas também existe o cosmos. A resposta poderá estar no equilíbrio, no conceito, ou na escolha da textura num sentido criativo de facto. A linha da música contemporânea atual de raiz erudita (proveniente do clássico) está cada vez mais criativa mesmo não usando ou usando muito pouco o fator da imprevisibilidade mais usado na improvisação. Normalmente essa música assenta na total composição, mesmo que tenha espaços de improvisação este tem um propósito e orientação textural específica. E o mundo da improvisação por sua vez, no seu estado mais puro, experimental, também evolui cada vez mais no sentido criativo. A mistura das duas também. Não esquecer que a livre improvisação também é neste momento já um estilo, um idioma, como todos os outros estilos instituídos.

O vanguardismo criativo tem a ver com inovação e isso pode bater em qualquer estilo. É assim a arte.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: Penso que sim. No sentido em que o figurativismo e a perfeição do “traço” deixam de ser imperativos e perdem o peso que em outros tempos tiveram. A não resposta, não definição, ausência de resolução, ausência de um “fim” (como finalidade) provenientes até das ideias da física moderna (quântica), dão lugar à tensão, ao deixar em aberto, aberto a várias possibilidades, a fazer pensar, imaginar apenas. A Arte é para fazer sonhar, nada é definitivo, aponta caminhos, depois apaga fogos ao mesmo tempo apontando de novo novos caminhos e assim sucessivamente.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: A perfeição do “traço”, ou a perfeição da “nota” deixaram de ser o “santo Graal”. É uma questão de transcendência do “conceito de beleza”. Os dadaístas e surrealistas do princípio do século XX e mais tarde os renascimentos desses movimentos abriram as portas para sempre de todas as possibilidades. Na música o som, o sónico, passou a ser o mais importante e não apenas a construção harmónica. As notas são sons, mas os ruídos também o são. John Cage por exemplo estabeleceu esse conceito, que é hoje usado em todos os tipos de música. Com isso também e mais uma vez o alargamento das capacidades/possibilidades sónicas de cada instrumento, que pode produzir uma infinidade de sons, não apenas notas. Também a criação de novos instrumentos ou transformados, como é o caso do piano preparado ou guitarra preparada (uso de objetos adaptados ao instrumento, como paus, arames, escovas, até transformações elétricas) ou instrumentos eletrónicos por vezes bizarros, montados por especialistas. A Arte é de facto maravilhosa, consegue transformar erros (supostos à partida) em obras monumentais. Do pequeno erro de um grande instrumentista, característica inerente ao seu estilo único (não-linearidade), até ao instrumentista que faz da soma de todos os erros e mais alguns o seu fraseado, a sua textura, foi um “tiro”.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: Bom, o vermelho é tradicionalmente associado ao quente, à chama, ao coração, ao amor, mas também à revolução. Talvez sonoridades mais tensas, mais dissonantes, mais densas também, com emoções ao rubro. É mais difícil para mim relativamente aos instrumentos pois penso que todos poderão reproduzir este tipo de estado de espírito ou esfriar de repente, estará mais na composição ou escolha de sonoridade na improvisação. Mas tudo é paradoxal. O quente pode esfriar rapidamente em relação com fatores ou elementos contrários.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? Pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: Penso que podemos e arrisco a dizer devemos tentar relacionar, comparar, formas de expressão artísticas diferentes no que diz respeito à estética, linhas e movimentos estéticos que vão acontecendo aqui e ali em determinadas alturas, pois tem tudo a ver com os mo-

vimentos da sociedade/civilizacionais, principalmente aos que impõe inovações, vanguardismos, novos caminhos. Por exemplo quando olhamos para um quadro do Jackson Pollock podemos observar claramente uma textura abstrata, meio caótica, mas com um resultado específico concreto final, equivalente às incursões da música improvisada densa de sons, neste caso bem definidos, que vão ocupando um espaço vazio, silêncio, que já lá estava), espaço esse que também está presente nas pinturas do Pollock, depois o traço vai ocupando esse mesmo espaço. Outro exemplo: um quadro do Picasso, coisa mais figurativa, mas muito angular, cubista (para facilitar a nossa conversa), também com bom grau de surrealismo, podemos associar no caso do Jazz a um hard bop tardio, figuras como Erick Dolphy ou Cecil Taylor por exemplo, mestres a “distorcer” composições e a cruzar intervalos de forma angular, meio cubista, que podem constituir imagens em (diferentes) perspectivas.

Não é fácil, mas perfeitamente possível.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 04/06/202

Resposta B-3

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: **20/09/1971**

Área musical: **Jazz Atual, livre improvisação** outra área profissional:

Professor: Estudante Ensino Superior Secundário

Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: Cada período histórico musical, e conseqüentemente cada gênero e subgênero musical, verificou-se ser regido por determinados modelos idiomáticos. Isso caracterizou-os e delimitou-os, definido seus contornos e nuances, por vezes discrepantes entre si, por vezes complementares. À partida, não utilizo a palavra “regra”, por entendê-la como algo limitante e impositora. Por isso ao utilizar a expressão “modelo”, compreendo que se trata de algo que ajuda o interprete a orientar-se sobre determinado caminho, melódico, harmónico e/ou rítmico. Com isso em mente, é possível sim este terem/termos reações emocionais e intuitivas, mesmo a seguir caminhos já antes percorridos por outros interpretes. Um exemplo disso é a forma musical, algo que encontramos bem delimitada nestes subgêneros citados na pergunta, e que, todavia, não impedem o interprete de expressar-se de forma a buscar certa originalidade em seu discurso improvisatório. Sendo assim a mim parece-me que um ponto não exclui o outro: o fato de haver “regras”, não impossibilita o músico/intérprete de expressar-se.

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: A meu ver - a lembrar que este subgênero não é algo que estudo e trabalho normalmente - o grande ponto de viragem entre ele e o que antes era feito, foi a tentativa de liberar-se de padrões existentes. A forma musical, delimitante como o próprio nome sugere, parece ter dado espaço ao espaço, e essa possibilidade de geri-lo mais livremente, a mim representa um grande desafio, enquanto percebo ter sido um caminho natural do desenvolvimento da linguagem. Ao tirar-se as amarras das tonalidades, não faria muito sentido mantermo-nos restritos a estes espaços até então utilizados.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: Justamente não me manter restrito à padrões idiomáticos, o que parece me contraditório, pois ao buscar-se esta liberdade, já acabo por redefinir um novo modelo. Por este motivo, para mim talvez ainda a improvisação livre seja algo distante, carente de mais entendimento.

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: Pelo ponto de vista externo, sim, pois teríamos a liberdade quanto às escolhas a serem feitas por nós, mas internamente penso ser mais difícil, ao passo que iríamos resgatar elementos já presentes em nós, inclusive do ponto de vista de nossa memória muscular. O que acabaria por nos restringir, e daí podendo questionarmos o quão livres somos ou não.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste gênero?

R: Se algo é ensaiado, já esta a ser definido elementos. Se me disserem: Tu tens de 3 a 5 minutos para um solo livre de bateria, este já não será mais livre. Por isso reitero a minha dificuldade em lidar com este subgênero musical.

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: Sim, a meu ver, são eles justamente que podem contribuir de maneira mais positiva para essa busca por liberdade, desprendida do máximo de parâmetros.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: Parece-me ser a mesma busca, mas em áreas de conhecimento diferentes. Portanto cabe aqui as mesmas observações feitas até o momento.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: Não pode existir o conceito de erro. E nem o de acerto.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: O que primeiro me veio à mente não foi um instrumento, mas sim um andamento. A mim o vermelho sugere algo extremamente rápido, assim como as moléculas, ao se aquecerem, vibram mais rapidamente.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? Pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: Não sou capaz de criar tais associações racionalmente, apesar de compreender que estamos a tratar de variações de frequência em ambos os casos. Penso apenas que isso deve mudar de pessoa para pessoa, pois tais associações podem estar relacionadas às experiências individuais.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data:03/06/2024

Anexo C

Respostas dos Inquiridos: Estudantes de Jazz / Ensino Superior

Resposta C-1

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: 20/12/1994
 Área musical: **Clássico, Rock, Jazz** outra área profissional: **Ensino**
 Professor: Estudante Ensino Superior Secundário
 Escola de jazz particular outro

1. **A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?**
 R: Na minha opinião, num standard de estilo bebop ou hard bop, o intérprete deve ter uma base sólida formada por regras específicas, para poder ter uma reação emocional e intuitiva que vá de encontro à sonoridade do estilo musical que está a interpretar.
2. **Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?**
 R: Acho que a abordagem é interessante e diferenciadora.
3. **O que é para si a improvisação livre?**
 R: Para mim, a improvisação livre é a exploração dos sons em contexto de performance musical individual ou em grupo.
4. **Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?**
 R: Sim, é possível existir improvisação livre.
5. **Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?**
 R: Na minha opinião, acho mais interessante não existir preparação ou ensaios para uma apresentação desse tipo. Inclusive, acharia interessante os próprios músicos conhecerem-se no momento da performance.
6. **O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?**
 R: Sim, sem dúvida.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: Sim, penso que são duas formas de expressão artística bastante semelhantes.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: Penso que na improvisação livre o erro é um conceito subjetivo.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: Uma sonoridade mais agressiva; Instrumentos de sopro de metais.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? Pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: Ao longo dos anos tenho tido alguma dificuldade em compreender a associação entre sons e cores. Mas associo a cor azul a uma sonoridade mais suave e tranquila.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 28/5/2024

Resposta C-2

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: **31/12/1974**
 Área musical: **Jazz** outra área profissional:
 Professor: Estudante Ensino Superior Secundário
 Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: A improvisação é uma linguagem, e a forma como um artista se expressa é bastante pessoal. É por isso que nos identificamos mais com determinados músicos e nem tanto com outros. Durante uma improvisação o músico pode se exprimir de várias formas: uma forma mais lírica e desenvolvida através da melodia do tema; uma forma mais vertical e recorrendo à harmonia do tema; ou talvez o desenvolvimento de motivo seja o mote para a sua improvisação. Mas de facto o estilo bebop foi um dos estilos mais importantes na história do jazz e de onde os estilos precedentes vieram, de certa forma, recorrer das suas regras e características. Resumindo, na minha opinião sim, o músico pode ter uma improvisação mais emocional ou intuitiva num standard de estilo bebop.

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: O free jazz não segue uma só estrutura, forma ou linguagem melódica ou harmónica. Pode ser qualquer coisa. No entanto, tem de existir alguma forma de comunicação, ou regras, para que os músicos possam comunicar entre si. A comunicação entre os músicos pode ser realizada de várias formas, melódica, harmónica, rítmica, timbre, etc.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: Na improvisação não existem regras, a comunicação entre os músicos e completamente aleatória.

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: Penso que sim. Mas o domínio do instrumento tem de ser completo para que possam responder na altura de forma que queiram e não somente usando aquilo que conseguem fazer. Só assim existe improvisação livre.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?

R: Na minha visão existe uma preparação pessoal para o domínio do instrumento e alguns ensaios são necessários até para conhecer os outros músicos e criar empatia entre os vários elementos do grupo.

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: É no aleatório e no imprevisível que vive a criação. De outra forma apenas iremos fazer aquilo que já alguém fez. No entanto, não estou a dizer que todas as pessoas sintam a necessidade de criar algo, existe alegria, expressão e realização em qualquer arte performativa. Mas sim, uma maior liberdade técnica e criativa leva muitas vezes a algo que nunca fizemos, e que podemos gostar ou não.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: As cores e as formas revelam sentimentos, tal como as notas musicais e as melodias. A forma como as usamos e criamos vai depender muito do estado de espírito de quem as executa e da mensagem que quer transmitir.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: Penso que o erro permite o inesperado, o aleatório e o imprevisível. Um erro pode criar algo que de forma consciente seja mais difícil alcançar. Claro que existe erro na execução, mas a improvisação permite explorar esse erro, e ir por novos caminhos, sentimentos e resoluções.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: O vermelho é uma cor que para mim descreve algo extremo. É uma cor viva, terrena, carnal, e para mim pode tanto revelar alegria como violência (sangue). Se fosse pensar num instrumento, talvez a bateria.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: Apesar de conseguir associar algumas cores a sentimentos ou músicas, nunca tive nenhum momento onde tivesse associado o som a alguma cor, pelo menos que me lembre. A música para mim transmite-me sentimentos, mas não estão associados diretamente a cores. Apesar de admitir que existam sentimentos associados a cores, não acho que seja essa a minha forma de sentir a música.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 16 /06/2024

Anexo D

Respostas dos Inquiridos: Artistas Plásticos / Artes Performativas

Resposta D-1

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: 18/05/1958

Área musical: _____ outra área profissional **Artes Performativas e plásticas**

Professor: Estudante Ensino Superior Secundário

Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: Não sou música, mas como ouvinte parece-me que estes estilos se regem por regras específicas, por isso têm um nome. Mas claro que cada intérprete tem sempre uma reação emocional diferente de outro intérprete e claro alguns recorrem mais à intuição enquanto outros mais a padrões pré-estabelecidos. No que respeita à interpretação mesmo na música clássica, acho eu, há sempre algum grau de imprevisibilidade. Então na improvisação o risco do imprevisível é maior, mesmo que haja algumas regras pré-estabelecidas, o músico intérprete não consegue desligar-se daquilo que ele é, da sua personalidade, como músico, da experiência que traz para a cena e de outras variáveis que nem conhecemos ainda. Resumindo: sim acho que cada intérprete pode ter sempre uma reação mais emocional e intuitiva.

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: Eu não sou música, mas a minha experiência como ouvinte leva-me a crer que o free jazz é uma forma de expressão que transcende o convencional do Jazz Clássico, em que a improvisação tem maior liberdade quer na forma, quer na linguagem musical. Eu considero o free jazz uma forma *avant-gard* porque rompe com as estruturas estabelecidas no Jazz mais clássico. Também me surge a ideia de que, tal como outras linguagens artísticas que rompem com o convencional, o Free Jazz é um “manifesto” contra o estabelecido e as fronteiras muito delineadas: há uma rarefação desses limites, dando importância a uma “voz autoral” e por isso mais individual, mais subjetiva.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: Acho que é tão difícil responder a esta pergunta como responder a esta: O que é saúde. Existe algum estado de completa saúde? Existe algum momento de completa improvisação livre? Para mim, a improvisação livre é improvisar sem restrições de natureza nenhuma, e

não só de sequências harmônicas e rítmicas ou outras linguagens pré-estabelecidas, mas isso eu acho um marco impossível de acontecer porque há sempre um aspeto que já falei; não nos podemos desmarcar daquilo que somos, fomos, o que experienciamos enfim e outras coisas difíceis de definir. É claro que podemos ser cada vez mais espontâneos e aproximarmo-nos mais da “improvisação livre.”

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: A resposta, acho que já a dei. Para mim não há improvisação absolutamente livre na aceção da palavra. O que penso é que, ao criar um ambiente sem padrões e sem tema-definido, o performer não tem tempo de racionalizar e há mais probabilidade de ser espontâneo e intuitivo, abrindo a possibilidade de descobrir novos caminhos.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?

R: Existem algumas técnicas que podem ajudar os performers a atingir o chamado “ponto zero”, ou seja, o esvaziamento das expectativas e os condicionamentos que nos bloqueiam no “aqui e agora”. Técnicas muitas vezes, infelizmente, negligenciadas pelos músicos, mas, na minha opinião, podemos começar por perguntar “o que me impede de ser criativo?”. Sem dúvida os músicos têm de querer estar no “jogo” e disponibilizar-se para correr o risco, com a atitude de que na improvisação não há “erro” e usar mesmo a seu favor. Desenvolver a “escuta ativa” ou “estar pronto” no espaço e no tempo. Mas tudo isto para acontecer o domínio avançado técnico do instrumento e a experimentação prática e a “bagagem” de vivência artística também é imprescindível. Porque improvisar não é “fazer qualquer coisa”, mas sim o que no momento faz sentido.

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: Sem dúvida. O aleatório obriga a uma maior atenção, ao “foco” o que traz uma maior consciência criativa. O imprevisível criado pelo aleatório provoca o “alerta” para a ação espontânea, enquanto o cérebro tenta fazer a “criação de sentidos”. Neste jogo é que está a beleza do momento.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: As analogias são muitas: A liberdade de expressão na pintura abstrata é semelhante à liberdade interpretativa na música, não há restrições e regras pré-definidas. A pintura abstrata não pretende representar nada de concreto, cria sobre a forma, a cor e a textura. Na música improvisada parece-me que se passa o mesmo, há um ambiente sonoro, com cor e textura. Na pintura abstrata há nitidamente uma expressão individual no “aqui e agora” que não é possível repetir. É algo efêmero e único, acho que na música improvisada também. A pintura abstrata tem legitimidade de existir, porque há coisas que não podem ser expressas de outra maneira, como os sentimentos e emoções, que são abstratos. A música

improvisada também se expressa pelos sentimentos e emoções do momento. Outra analogia que encontro é o facto de que os artistas interessados na pintura abstrata e os músicos que se interessam por improvisação livre estarem mais abertos à contemporaneidade, à inovação e têm necessidade de encontrar novos caminhos para se expressarem.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: Não existe erro porque não há regras específicas

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: Saxofone alto

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: Como performer tenho projetos em que executo pintura interpretando música ou deixo que os músicos se influenciam com a minha cor, ou pincelada ou apenas a gestualidade. São muitos os momentos em que a associação de ambiente sonoro me suscita uma gestualidade própria, uma pincelada, uma cor, um risco ou simplesmente um silêncio.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 29/05/2024

Anexo E

Respostas dos Inquiridos: Psicólogos / Psicoterapeutas

Resposta E-1

Músico Profissional: Sim Não Data nascimento: 16/04/1976

Área musical: **Jazz** outra área profissional: **Psicologia**

Professor: Estudante Ensino Superior Secundário

Escola de jazz particular outro

1. A improvisação sobre um standard de jazz, estilo bebop ou hard bop, rege-se por regras específicas ou cada intérprete pode ter uma reação mais emocional e intuitiva?

R: À partida a improvisação que se desenrola no contexto desses estilos tende a seguir regras definidas como o respeito pela progressão harmónica e tonal dessa música, o ritmo e a estrutura do tema. No entanto, penso que se poderá ter uma abordagem mais aberta em que se pode extrapolar essas regras à partida definidas, como seja a liberdade de sair da estrutura... de criar silêncios, modificar ritmos, saltar compassos etc. Seja como for, a reação emocional e intuitiva pode ser encontrada nas duas abordagens, sendo a última mais profícua a permitir opções artísticas mais originais e “anárquicas” em que os emocionais e intuitivos ganham especial relevância, mas aqui talvez já estaremos no campo do free jazz

2. Qual a sua opinião sobre o free jazz no que diz respeito à forma e à linguagem?

R: No meu entender o free Jazz ou New Thing é uma forma musical deliberadamente tocada fora das regras e das estruturas mais comuns (como o AABA do bebop e hard bop). O free jazz pressupõe uma improvisação coletiva tal como uma conversa em que os protagonistas se alternam ou silenciam ou até entram em “discussão acesa” criando uma sensação de anarquia ou entendimento musical que não tem à partida o objetivo de ser agradável causando reações fortes no público e por isso estabelecendo-se como um Statement social ou pessoal. A linguagem do free jazz vai depender em muito do estilo de cada músico interveniente e do ambiente criado da relação entre o grupo. Definir uma linguagem heterogênea para o movimento free jazz torna-se demasiadamente difícil, pois coexistem no grupo conceções desenvolvidas individualmente por cada músico no que se relaciona ao seu processo criativo em improvisação e composição.

3. O que é para si a improvisação livre?

R: Improvisação livre, penso que será a expressão mais completa de liberdade em música, aqui podemos eliminar os acordes totalmente, dispensar a melodia, o ritmo, experimentar outros timbres, manipular o instrumento ou a voz de forma não convencional e extrapolar as formas tradicionais. Haverá diferentes abordagens para se improvisar livremente, mas não há regras estabelecidas, podemos eventualmente no estilo free jazz usar exemplos de outros músicos como Ornette Coleman ou Coltrane apenas para dar dois exemplos.

4. Considerando a sua resposta anterior, numa performance em tempo real por um ensemble de músicos, sem partitura e sem qualquer tema pré-definido, é possível existir improvisação livre?

R: É possível, e no meu entender desejável até.

5. Em sua opinião, que tipo de preparação/ensaios se faz para uma apresentação deste género?

R: Tocar e voltar a tocar, sempre diferente é certo, no entanto recorrendo a este processo os músicos acabarão por se conhecer cada vez melhor, as relações entre eles cada vez mais estreitas e eventualmente um entendimento superior entre o grupo, a criação de uma linguagem comum, quase telepatia. O momento musical será sempre original e irrepetível. É uma comunicação espontânea e um sentir individual sobre uma produção coletiva.

6. O aleatório e o imprevisível poderão contribuir para uma maior liberdade criativa?

R: Sim e poderão até enriquecer o resultado musical de um tema totalmente improvisado.

7. Encontra algum tipo de analogia entre a improvisação livre e a pintura abstrata?

R: Posso dizer que sim. Um dos pontos que se tocam tem a ver com a preparação técnica dos intervenientes (músicos e artistas plásticos), ou seja, tanto na pintura abstrata como na improvisação musical livre a ausência de regras não acontece pelo facto dos intervenientes não saberem como “manejar” a sua arte dentro dos moldes mais estruturados e convencionais; a extrapolação e inexistência das regras é uma escolha artística e não uma falha na sua formação académica.

8. O que pensa sobre o erro na improvisação livre?

R: A esta resposta posso responder citando Miles Davis, “Don't fear mistakes, there are none” ... a resposta de um músico a uma “bizarria ou suposto erro” de um primeiro ganha sentido nessa mesma resposta e a música acontece no encadeamento de uma causa efeito.

9. Que tipo de sonoridade/instrumento associaria à cor vermelha?

R: À cor vermelha associo os timbres de instrumentos “agudos” como o saxofone soprano ou alto ou o violino. As melodias mais desenfreadas suscitam estados emocionais desesperados e inquietantes. Na música as passagens mais cacofónicas que se podem presenciar no free jazz sugerem-me cores mais quentes e mais intensas, as baladas no seu tempo estendido remetem-me para o azul do céu ou do oceano.

10. A associação de som e cor, que significado tem para si? pode indicar um momento em que de uma forma emocional isso tenha acontecido?

R: A música tem a capacidade de nos fazer viajar por vários estados emocionais, o mesmo se pode dizer em relação à cor... vários tons da mesma cor suscitam diferentes intensidades de uma emoção, a densidade ou dispersão dos sons têm para mim a mesma qualidade. Posso referir que a primeira vez que ouvi o tema de abertura do Ballet “Pássaro de Fogo” de Stravinsky, pela sua força, altura e frenesi das melodias, teve um forte impacto em mim, uma sensação de perigosidade associada ao fogo e à cor vermelha em todas as suas nuances de uma labareda mutável e inquietante. Ao contrário, o tema “Blue in Green” de Miles Davis (talvez por influência do título da música, mas também da sua cadência pausada) suscita paz e tranquilidade, emoções associadas a cores mais suaves e frias.

Consentimento:

Autorizo a utilização do conteúdo aqui enunciado para os fins a que se destina.

Sim Não

Data: 03/06/2024

Anexo F

Dados Biográficos do Autor e dos Restantes Músicos Participantes na Performance



Zé Soares (1965) Guitarra

Licenciado em Jazz pela Universidade de Évora. Como compositor, formou seu próprio projeto de originais na área do Jazz, com o nome de Politonia, tendo gravado 2 CDs, "Lisboa" em 1999 e "Periférico" em 2004, ambos com composições em conjunto com os elementos do grupo. O seu percurso passa por participações com alguns nomes importantes da cena jazzística e *World Music* em Portugal e no estrangeiro, como: Dulce Pontes, Melissa Walker, Carlos Barretto, Alexandre Frazão, Eduardo Lopes, Johannes Krieger, Guto Lucena, Joaquim de la Montana, Maria Anadon, entre muitos outros. Em 2014 gravou "Silêncio" em trio com Gonçalo Leonardo - contrabaixo e Bruno Pedroso - bateria. Atualmente divide a sua atividade entre o ensino como docente na licenciatura em jazz na universidade de Évora e a performance ao vivo. A sua música aproxima-se mais do conceito global, as participações com a artista plástica e performer São Nunes, em projetos de pintura, música, teatro e dança, apontam para novos horizontes de conceitualização mais transdisciplinares.



Felipe Figueiredo (1980) Saxofone

A música foi algo que se iniciou desde a infância para Felipe Figueiredo, e desde então nunca mais deixou de seguir por este caminho. Como saxofonista profissional, há mais de vinte anos, atua como intérprete e professor. Integrou a Orquestra Jovem Tom Jobim, onde realizou concertos nas principais salas de concerto do Brasil, acompanhou o músico e compositor Durval Ferreira no concerto de lançamento do álbum *Batida Diferente*, trabalhou por quatro anos na Banda Jazz Sinfônica de Diadema como primeiro saxofone alto, a participar de importantes festivais de Jazz, entre eles o Montreux Jazz Festival na Suíça em 2011 e também a acompanhar importantes músicos entre eles Hermeto Pascoal. Também tocou no Ensemble Bissamblazz com o qual realizou concertos no Teatro Municipal de São Paulo, Museu de Artes de São Paulo (MASP), entre outros, e acompanhou os artistas Francis Hime (BRA), Jens Winther (DNK) e Ole Kock Hansen (DNK) e gravou o CD *Nativ. Integra*, como solista, o quinteto do músico e compositor Magno Bissoli, com o qual gravou o CD *Pós Bossa*. Como professor, lecionou e coordenou o departamento de instrumentos da família das madeiras de um projeto de ensino musical da Secretaria de Educação de Guarulhos.

Em Portugal está a atuar no cenário musical desde 2014 onde, desde então, integra diversas formações musicais como, por exemplo, o quinteto do pianista e diretor musical António Palma, com o qual têm realizado concertos por todo o país e também participou do festival *cantar abril* em 2017. Faz participações regulares na banda do artista Herman José ao vivo e em televisão.



Pedro Pinto (1975) Contrabaixo

Estudou na Escola de Música do Conservatório Nacional e é licenciado pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (ESMAE) no Curso de Jazz variante Contrabaixo. Membro ativo da comunidade jazzística nacional, já se apresentou ao lado de nomes como Pedro Madaleno, Mafalda Sacchetti, Hugo Mourah, Reunion Big Band, Jorge Costa Reis Big Band, Maria Viana, Maria Anadon, José Menezes, Miguel Martins, Rui Caetano, Paulo Bandeira, Afonso Pais, Gonçalo Marques, Luís Candeias, Jorge Reis, Gonçalo Prazeres, Nuno Costa, Vasco Agostinho, João Maurílio, Alexandre Frazão, Bruno Pedroso, Alexandre Diniz, João Falcato, Júlio Resende, Joel Silva, João Lencastre, Marta Hugon, Sam Barsh, Tora Tora Big Band, Groove 4Tet, Maria Anadon, entre outros. Na sua carreira tem trabalhado com nomes sonantes da música nacional com Vitorino, Janita Salomé, Hugo Moura, Quinteto Tati (J.P. Simões), Sérgio Costa e Rui Alves, Reunion Big Band dirigida por Claus Nymark, Big Band de Jorge Costa Pinto. Integrou a orquestra do musical "Opera do Malandro" de Chico Buarque, assim como da peça "Cabeças no Ar" de Carlos Tê. Atualmente é docente no curso jazz da universidade de Évora.



Bruno Pedroso (1969) Bateria

Começou a estudar bateria em 1987, tendo frequentado a Academia dos Amadores de Música e a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal. Iniciou a sua carreira profissional tocando com grupos pop-rock como os Heróis do Mar e os Mler If Dada. Passou depois pelos Ploplot Pot, de Nuno Rebelo, e pelos Idefix, de Sérgio Pelágio. A sua ligação ao jazz começou com Pedro Mestre, em cuja banda tocou durante dois anos e na qual acompanhou Maria Viana. Tem tocado com muitos dos nomes de referência do jazz nacional, como Maria João, Zé Eduardo, Carlos Martins, Paulo Gomes, Tomás Pimentel, Carlos Barretto, Pedro Madaleno, Nelson Cascais, André Fernandes, Nuno Ferreira, Bruno Santos, Afonso Pais e Bernardo Moreira. Tocou ainda com Nicholas Payton, Aaron Goldberg, Reginald Veal, Chris Cheek, Rick Margitza e Perico Sambeat, entre muitos outros nomes da cena jazzística internacional. É professor na Escola do Hot Clube e na Escola Superior de Música de Lisboa.

Anexo G
Partituras do Reportório Usado

(Key: G) **ORNITHOLOGY** - CHARLIE PARKER

Chord symbols and musical notation details:

- System 1 (Measures 1-8):
 - Measure 1: G maj7
 - Measure 2: G-7 C7
 - Measure 3: G-7 C7
 - Measure 4: F maj7
 - Measure 5: F-7
 - Measure 6: Bb7
 - Measure 7: Eb7
 - Measure 8: D7
- System 2 (Measures 9-16):
 - Measure 9: B-7
 - Measure 10: E7
 - Measure 11: A-7
 - Measure 12: D7
 - Measure 13: 1. G-
 - Measure 14: C-7b5 D7
 - Measure 15: 2. G
 - Measure 16: A-7 D7

Additional chord symbols and markings:

- Measure 10: A-7, D7
- Measure 11: G/B, Bb7, A-7, Ab7
- Measure 12: (A-7, D7)
- Measure 13: G
- Measure 14: G maj7

The score concludes with a double bar line and the word "FINE".

Fonte: *The Real Book, fifth edition*

BOP LICITY — CLEO HENRY

Handwritten musical score for "BOP LICITY" by Cleo Henry. The score consists of eight staves of music with various chord annotations and performance markings.

Staff 1: Chords: G-7, F, C7, F, C-7, F+7. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 2: Chords: Bb, G-7, C7, 1. F, 2. F. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 3: Chords: C-7, F+7, C-7, B7, Bb. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 4: Chords: Bb-7, Eb+7, Bb-7, A7, Ab, Ab-7, G-7, C7. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 5: Chords: G-7, F, C7, F, C-7, F+7. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 6: Chords: Bb, G-7, C7, F. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 7: Chords: Bb, G-7, C7, F. Includes a triplet of eighth notes.

Staff 8: Ends with the word "FINE".

Señor Blues

Horace Silver

Med. Latin $\frac{6}{8}$ (1st & 2nd x: bs. only; 3rd x: add chords & drums)
 J. = 100

(Intro) $E^b M I \frac{6}{9}$ **(3x's)**

$E^b M I \frac{6}{9}$ (pn. w/ bs. 8va) break

A (trp. ten.) (trp. ten.)

$E^b M I \frac{6}{9}$ (pn. w/ bs. 8va)

$E^b M I \frac{6}{9}$ (chord rhythm simile)

$B^9(+11)$

$E^b M I \frac{6}{9}$

$B^b 7$ $A^b 13$

Fonte: The New Real Book II (1991), Sher Music CO

Motivo 1

O motivo 1 é a única referência melódica pré-determinada para a improvisação desenvolvida no momento do *free jazz*, neste caso a criação do fluxo sonoro irá ser introduzido pela guitarra com este mesmo motivo, interpretado livremente. Como já referido anteriormente, o *free jazz* traz-nos ainda algum material pré-estabelecido que irá desaparecer na chamada improvisação livre, em tempo real.



Motivo 1 (composição original do autor)

Anexo H

Áudio e Vídeo dos Ensaios (Links)

- a) *Performance* completa ensaio 1

https://www.youtube.com/watch?v=hVzQfL_PaaA

- b) *Performance* completa ensaio 2

https://youtu.be/XmkGFyObWoY?si=5JIL3ikOGWvj_sol

- c) Ensaio 1 *free jazz*

https://youtu.be/PmDQRI_M8sw

- d) Improvisação livre, ensaio 1, take 1

https://youtu.be/JTw_tmHwfok

- e) Improvisação livre, ensaio 1, take 2

<https://youtu.be/SSBdRj60E1Q>

- f) Improvisação livre, ensaio 2, take 1

<https://youtu.be/EEgtRUSnjJU>

Anexo I

Ficha Técnica e Créditos

a) Performance:

Pesquisa e conceção: José Soares

b) Músicos performers:

Ze Soares (guitarra), Felipe Figueiredo (saxofone), Pedro Pinto (contrabaixo), Bruno Pedroso (bateria)

c) Desenho de som e luz:

Rui Silva

d) Cenografia:

São Mattias Nunes

e) Gravação áudio & vídeo:

Hugo Lino

f) Edição e masterização:

Mastering Lisboa

g) Programação digital:

Alexandre Banha

h) Apoio técnico:

David Fernandes, Ivo Soares

i) Apoio logístico:

Escola de Jazz do Barreiro, Auditório Municipal da Biblioteca do Pinhal Novo