

Fernando lazzetta (Org.)

# Culturas Sonoras

São Paulo: Berro - Músicas e Sons  
1.a Edição, 2025

---

ISBN 978-85-7205-291-7  
DOI 10.11606/9788572052917

Editoração - Fernando lazzetta  
Capa - Fernanda Vайдергорн

**Universidade de São Paulo**

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Escola de Comunicações e Artes**

Diretora: Profa. Dra. Maria Clotilde Perez Rodrigues

Vice-Diretor: Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

**NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia**

Coordenador: Prof Dr. Fernando Iazzetta

---

**BÉRRO**

<https://berro.eca.usp.br/>

© Berro 2025



**Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

C967      Culturas sonoras [recurso eletrônico] / organização Fernando lazzetta. –  
São Paulo: ECA-USP: Berro Música e Sons, 2025.  
PDF (242 p.): il. color.

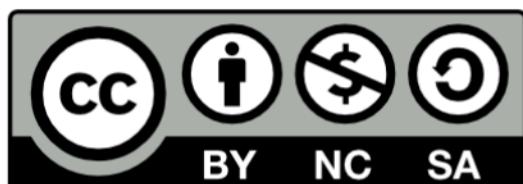
ISBN 978-85-7205-291-7  
DOI 10.11606/9788572052917

1. Som (Música) - Estudo. I. lazzetta, Fernando.

CDD 21. ed. – 781.23

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



<https://br.creativecommons.net/licencas/>

/ 17 /

## Dimensões não-sonoras da improvisação livre: acolhimento e interação

Barbara Blasques Galan

Leonardo de Oliveira Rocha

Rogério Costa

### Apresentação

Este texto aborda um projeto prático-teórico intitulado *Lab-Errante: A improvisação Livre como ferramenta para o desenvolvimento da criatividade e como ação antirracista* realizado no âmbito do Programa Unificado de Bolsas<sup>185</sup> da Universidade de São Paulo de agosto de 2023 a agosto de 2024. O projeto, originalmente, propunha a ideia de improvisação livre como uma ferramenta para o desenvolvimento da criatividade e incorporava objetivos ligados às pautas das lutas antirracistas. Porém, o projeto foi aos poucos se modificando e incluindo novas dimensões e aspectos na medida em que o grupo formado por mim enquanto orientador e os dois bolsistas participantes estabeleceu uma rotina de interação nos encontros semanais.

O texto está dividido em três partes, sendo que a primeira e a última (Apresentação e Considerações Finais) foram escritas por mim, enquanto a parte central do capítulo (Resultados) é composta por dois textos escritos pelos bolsistas do programa.

### Educação musical no Brasil: problemas e propostas

A configuração dos currículos da maioria dos conservatórios e das escolas de música no Brasil (inclusive nos cursos superiores) se insere em uma mentalidade que visa principalmente o aprendizado de habilidades relacionadas a um conhecimento musical (teórico e prático) preestabelecido e cristalizado, o qual separa e hierarquiza os músicos em categorias: aqueles

<sup>185</sup> No edital do programa PUB de 2024 podemos ler que o programa “visa ao engajamento do corpo discente em atividades de ensino de graduação, pesquisa, cultura e extensão e inclusão e pertencimento, de modo a contribuir para a formação cidadã, acadêmica e profissional do(a)s aluno(a)s regularmente matriculado(a)s”.

que se dedicam à criação (os compositores) e aqueles que se dedicam à interpretação e à performance (os instrumentistas e os regentes). Tradicionalmente, os cursos de instrumento, por exemplo, projetam um percurso em que o estudante deve submeter-se a paradigmas de competência e excelência técnica relacionados a repertórios específicos. Uma parte desses cursos objetiva o desenvolvimento de habilidades para apreender (com a intenção de poder reproduzir), da maneira mais detalhada possível, um repertório cristalizado, geralmente limitado ao campo da música ocidental europeia dentro do período da chamada *prática comum*, que vai do século XVII ao final do século XIX – do período Barroco ao Romantismo –, e ao uso de uma forma de notação específica deste mesmo período. Essa abordagem – de viés tecnicista, eurocêntrico e universalista – não leva em conta o fato de que os repertórios são localizados, dinâmicos, e encontram-se em constante expansão a partir do contato com o contexto complexo de onde emanam. Esses repertórios se constroem na prática e na vivência com o fazer musical.

Minha proposta de livre improvisação se opõe a este tipo de visão e pressupõe uma abordagem específica com relação à construção do conhecimento e à prática musical. Pode-se dizer que, no projeto que irei descrever, a livre improvisação fundamenta-se em uma atitude radicalmente construtivista, baseada na prática empírica, criativa e experimental (geralmente coletiva e interativa) e no pressuposto de que a criação musical (ação e pensamento) é uma atividade que deve ser vivenciada e que pode ser acessível a todos. Neste sentido, a improvisação pode ser pensada em suas dimensões pedagógicas, enquanto uma ferramenta para a construção do conhecimento, da escuta e das habilidades que fundamentam e possibilitam uma prática musical. Assim, a percepção musical, vista enquanto parte do processo de cognição, pode ser gradativamente configurada e se construir no contato efetivo do sujeito com o fazer musical por meio do ouvir, tocar, criar, interpretar e interagir. Ainda sob este ponto de vista, num âmbito pedagógico e educativo a improvisação é um meio privilegiado para promover a criatividade. Não se trata, obviamente, de ignorar os repertórios existentes, sejam eles de qualquer origem ou estilo. Trata-se de assumir uma atitude radicalmente experimental e criativa num tipo de prática musical onde a música é pensada como produção, como ação criativa, em oposição à música como reprodução de repertórios existentes. Vale mencionar que as atividades relacionadas ao Lab-Errante que serão descritas neste texto se fundamentam e se relacionam com o projeto de pesquisa sobre improvisação que desenvolvo desde 2009 na Universidade de São Paulo e dentro do qual surgiu o grupo experimental chamado Orquestra Errante. A Orquestra foi tomada inicialmente como “uma espécie de laboratório de investigação prático e teórico composto por alunos da graduação, da pós-graduação, egressos e pessoas interessadas que não faziam parte do departamento de música ou mesmo da universidade” (Costa 2024). Aos poucos foi se consolidando e ampliando seu escopo:

Seus objetivos ligados inicialmente ao desenvolvimento da criatividade e à expansão dos repertórios dos integrantes se expandiu de forma exponencial e passou a incluir as

relações entre a improvisação e vários outros campos do conhecimento: a educação musical, a etnomusicologia, a filosofia, a composição, as novas tecnologias, as ciências cognitivas, a política etc. Nos últimos anos a Orquestra tem aberto, de forma sistemática, espaço para as práticas e discussões mais explicitamente políticas incluindo temas relacionados às lutas contra o colonialismo e o patriarcado e contra todas as formas de opressão e de exclusão (racismo, homofobia, misoginia). Hoje, uma das mais importantes características do trabalho do grupo é a ideia de acolhimento das diversas e singulares características, biografias pessoais, culturas e musicalidades de seus integrantes. Ao acolher toda e qualquer contribuição musical de um corpo discente diversificado composto pessoas das mais diversas origens sociais, étnicas e culturais, a prática desenvolvida na Orquestra garante uma perspectiva decolonial na medida em que não se admite a imposição de nenhuma ideia de música e muito menos a naturalização da hegemonia cultural colonial (Costa, 2024).

Meu objetivo original para o projeto realizado no âmbito do Programa Unificado de Bolsas (PUB) era criar um grupo com até seis estudantes<sup>186</sup>, de preferência instrumentistas de formação variada, para realizar um projeto semelhante ao da Orquestra Errante. A proposta era, a partir das práticas desenvolvidas com esse grupo, refletir e aprofundar as pesquisas sobre as potencialidades da improvisação enquanto forma de conhecimento, enquanto ferramenta de atuação micropolítica e para o desenvolvimento da criatividade no âmbito da graduação. A proposta partia da ideia de que o aprendizado da música não deve ater-se unicamente aos aspectos puramente técnicos ligados à reprodução dos repertórios consagrados, mas deve enfatizar o desenvolvimento da criatividade. Este objetivo poderia ser desenvolvido de maneira efetiva com a utilização de um instrumento, seja este um instrumento musical propriamente dito, a voz ou o próprio corpo tornado instrumento.

É importante enfatizar a questão corporal uma vez que, o que se torna significativo no corpo torna-se apreensão real, cognição, conceito construído gerador de novas configurações. Ao improvisar, o músico vai aos poucos se apoderando e desenvolvendo internamente as estruturas necessárias para um desempenho criativo do pensamento musical. A improvisação possibilita assim, não só uma “corporificação” dos idiomas e sistemas (quando se improvisa dentro de ambientes idiomáticos), mas também um exercício que percorre superfícies cada vez mais abrangentes do pensamento musical, num terreno que se desenha no próprio ato de improvisar<sup>187</sup> (particularmente no caso da improvisação livre, não idiomática). Nessa perspectiva propus uma ação que visava explorar, a partir de atividades práticas e teóricas, as potencialidades da improvisação tendo em vista os objetivos acima descritos: “refletir e aprofundar as pesquisas sobre as potencialidades da improvisação enquanto forma de

<sup>186</sup> Infelizmente, a proposta recebeu apenas duas das seis bolsas solicitadas inicialmente e o projeto teve que ser adaptado. Os dois bolsistas selecionados foram a aluna do curso de Bacharelado em Canto, Barbara Blasques Galan e o aluno de composição Leonardo de Oliveira Rocha que participam deste capítulo.

<sup>187</sup> Aqui entendemos que o objetivo da improvisação livre é não excluir nenhuma forma de manifestação musical numa atitude de acolhimento “transidiomático”, isto é, qualquer forma de pensamento musical contribui para o alargamento das possibilidades de interação entre performers.

conhecimento, enquanto ferramenta de atuação micropolítica e para o desenvolvimento da criatividade no âmbito da graduação”.

Conforme eu havia previsto no projeto original, os resultados se relacionaram de forma consistente com as reflexões sobre o ensino de graduação, já que conseguimos criar um ambiente de aprendizado com características inovadoras, voltadas principalmente ao desenvolvimento do espírito crítico e da criatividade. Neste aspecto, foram fundamentais os encontros semanais em que realizamos performances de improvisação, conversamos sobre os resultados e discutimos textos teóricos relacionados às características da improvisação, às suas relações com a composição, a política, a tecnologia e os contextos histórico-geográficos, bem como à sua utilização em ambientes de educação e performance. Refletimos também sobre as potencialidades das práticas de improvisação no sentido de desenvolver ações ligadas ao acolhimento, à inclusão, ao ativismo decolonial e às lutas contra o racismo e o patriarcado dentro dos ambientes dedicados à prática musical.

Os resultados ficam evidentes nos dois relatos a seguir, **DESAFIInE** e **CARNALIDADES**, produzidos por Leonardo de Oliveira e Barbara Blasques, alunos de graduação que atuaram como bolsistas no projeto. Nestes textos eles refletem de maneira clara e sensível, a partir de seus pontos de vista pessoais, sobre as vivências que tiveram durante o período de realização do projeto.

Leonardo de Oliveira participa de vários coletivos artísticos e atua em alguns projetos comunitários ligados à educação musical a partir de uma perspectiva afro-diaspórica. Em seu texto ele descreve a oficina de criação coletiva (intitulada **DESAFIInE: a escuta por outros diapasões**) que foi proposta, organizada e realizada pelo grupo no contexto do projeto. Leonardo relaciona o ambiente de acolhimento, ao mesmo tempo interativo e colaborativo, das práticas de improvisação livre com o conceito de *encruzilhada* formulado pela poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira Leda Maria Martins.

Barbara Blasques relata o quanto a experiência vivenciada no projeto, somada aos seus estudos sobre a compositora e performer norueguesa Maja Rajtke, mudou suas perspectivas enquanto intérprete. Como performer da voz, Barbara passou a incorporar a dimensão criativa em sua prática por meio da improvisação vocal e de um uso cada vez mais qualificado de novas tecnologias. No seu texto Barbara relata em que medida essa vivência possibilitou a superação de paradigmas autoritários patriarcais que impõem ideais técnicos de excelência inalcançáveis, externos à singularidade subjetiva de cada corpo. Suas experiências nesse sentido fundamentaram o seu Trabalho de Conclusão que incorporou, além de peças do repertório tradicional de canto, performances de improvisação interdisciplinares (com a utilização de expressão corporal e dança), algumas delas explorando recursos tecnológicos.

Certamente, esses dois relatos em primeira pessoa a respeito da experiência coletiva do laboratório constituem a contribuição mais significativa deste artigo e serão apresentados a seguir nos seus formatos originais.

## Resultados

### 1. D E S A F InE

#### O ambiente da prática de livre improvisação

Leonardo de Oliveira Rocha

*Considerando a improvisação livre como prática que fomenta a criatividade e que pode ser utilizada como ferramenta de ação política, ela também é possibilitadora de abordagens pedagógicas valiosas que permitem, dentro do âmbito musical, para além da reproduzibilidade de notas em uma pauta, uma abordagem mais ampla dos sons e, consequentemente, da escuta. Na improvisação livre, a prática coletiva cria condições para a criação sonora que decorre do ato da performance, sendo a escuta de si e do grupo fatores essenciais para a atuação e fruição nesse ambiente. A ênfase está no processo e na interação coletiva. Portanto, a ideia é de ação musical e não de música enquanto objeto a ser reproduzido, como ocorre, por exemplo, na relação de musicistas com a partitura tradicional em que há "responsabilidade" de reproduzir "corretamente" determinada obra. Em suma, o ambiente em que se realiza uma prática de improvisação livre serve de estímulo à escuta relacional, de si, do coletivo e do local onde acontece a performance. Esse ambiente é ativado a partir da interação entre performers e o local onde se realiza a performance. Com esta finalidade, preparar esse ambiente relacional e criativo é essencial para engajar o grupo em um diálogo horizontal. Logo, a escuta é a ferramenta que possibilita o diálogo mútuo. No entanto, é importante que, para este ambiente ser estabelecido de fato, questões sociais, políticas, culturais, raciais e de gênero sejam ativamente consideradas. Em outros termos, é preciso estender a percepção e escuta dos sons para além da pauta musical, abrangendo as demais pautas que contextualizam, localizam e potencializam o ato coletivo de improvisar.*

#### A encruzilhada como clave conceitual-prática

*Conforme visto anteriormente, o ambiente de improvisação livre propõe a troca engajada entre performers buscando a fruição de uma escuta coletiva. Tendo isso*

*em vista, vemos na clave conceitual da encruzilhada uma epistemologia balizada pelos saberes africanos e afrodiáspóricos que pode contribuir para a compreensão desse ambiente relacional. A autora Leda Maria Martins, define:*

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operador de linguagem e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sínica diversificada e, portanto, de sentidos (Martins, 2021a, p.34).

*Utilizar a encruzilhada como um elemento criativo, imagético e epistemológico, certamente contribui para definirmos o ambiente da livre improvisação em que há o encontro dos performers para a prática coletiva. Uma encruzilhada representa um ambiente onde diferentes caminhos se cruzam e se difundem. Analogamente, cada indivíduo tem sua própria jornada, com desafios e caminhos únicos. No entanto, há pontos de encontros - e desencontros - onde esses caminhos se entrecruzam e a prática improvisacional se desdobra, sendo a escuta inerente ao diálogo entre performers. Nesse ambiente, as vontades, preferências estéticas, diferenças e divergências são postas e expostas. Esse ambiente é também local de compartilhamento, onde a diversidade é valorizada e celebrada.*

*Dessa maneira, tomando a encruzilhada como ponto em que a performance acontece, sobretudo no ambiente de improvisação coletiva, o encontro se dá a partir das biografias, subjetividades e desejos, que se entrecruzam no momento da performance, no aqui e agora. Nessa encruzilhada, as diversidades são postas, se fundem no momento da performance e se difundem transformadas pela troca.*

*Na encruzilhada há singularidades.*

*comunicação.*

*risco.*

*desvio.*

*sinergia.*

*encontro.*

*impermanência.*

## Uma proposta de encruzilhada criativa: D E S A F InE !

Tendo em vista o conceito de encruzilhada e com finalidade de colocar em prática a proposta de potencializar espaços de criação coletiva – também como uma ação de combate antirracista – iniciamos, no segundo semestre de 2023, a pesquisa intitulada *LAB Errante: a improvisação livre como ferramenta para o desenvolvimento da criatividade e como ação antirracista*<sup>188</sup>. Desde os primeiros encontros realizados no âmbito do projeto outras pautas foram entrecruzando a pesquisa que passou a incluir também questões sociais e de gênero. A partir das reflexões da pesquisa teórica e dos encontros semanais nos ensaios da Orquestra Errante, decidimos oferecer uma oficina de criação coletiva baseada em improvisação livre. O impulso para essa oficina veio após os seis primeiros meses de pesquisa, depois de realizadas leituras e discussões teórico-práticas que nortearam a busca por uma proposta em que pessoas diversas, e com conhecimentos musicais diversos, pudesse ser acolhidas em um processo de criação coletiva por meio da improvisação livre. Resumidamente, **D E S A F InE** foi uma proposta prático-pedagógica realizada no Departamento de Música da Universidade de São Paulo no final do primeiro semestre de 2024 no âmbito da nossa pesquisa. A oficina consistia em dois encontros em que, a partir da improvisação, investigaríamos procedimentos pedagógicos para a criação de um ambiente de fruição coletiva e, ao final do processo, realizaríamos uma intervenção artística nas dependências do Departamento de Música.

LAB ERRANTE

# DESAFILE

A ESCUTA POR OUTROS DIAPASÕES  
CHAMAMENTO PARA PERFORMANCE COLETIVA

Fig. 1. Cartaz de divulgação do evento.

Embora o foco da intervenção fosse o som, a proposta foi interdisciplinar. A oficina era aberta às pessoas interessadas em fazer parte de um processo criativo coletivo a partir da improvisação e que não precisavam, necessariamente saber tocar um instrumento. O que importava era o desejo de participar. Paralelamente ao

<sup>188</sup> Conforme mencionado acima, a pesquisa intitulada “LAB Errante: a improvisação livre como ferramenta para o desenvolvimento da criatividade e como ação antirracista” ocorreu durante um ano a partir de agosto de 2023 no contexto do Programa Unificado de Bolsas da USP. Vinculada às atividades da Orquestra Errante trata-se de um desdobramento das pesquisas do professor Rogério Costa sobre a improvisação e suas conexões.

*planejamento do conteúdo da oficina, elaboramos todo o material de divulgação que incluía cartazes, e-mail institucional e postagens em redes sociais. Em maio de 2024 divulgamos o formulário de inscrição e tivemos nove inscrições. Num primeiro momento, a única exigência era o comprometimento dos inscritos em comparecer nos dois dias de oficina.*

*A oficina foi dividida em dois encontros. No primeiro, tivemos a apresentação sucinta do grupo de pesquisa, dos participantes, bem como dos conceitos e conteúdos teóricos e práticos que permearam a pesquisa: a criatividade, a escuta, a oposição entre obra e processo, as diversas ideias de música, som e gesto, interação e interdisciplinaridade. No segundo encontro, retomamos alguns exercícios realizados no primeiro dia a fim de realizarmos a performance coletiva. A intervenção aconteceu na forma de cortejo: partimos do Departamento de Música num curto percurso a céu aberto em direção à Praça do Relógio da Universidade que fica nas imediações e voltamos. Após a performance-cortejo, realizamos uma roda de conversa final em que, a partir da experiência dos participantes, pudemos compartilhar quais foram as percepções em relação à oficina.*



Figs. 2 e 3. Imagens do primeiro e do segundo dias de atividades.

### Conclusão

*Procurei expor brevemente uma reflexão sobre o ambiente em espaços de criação coletiva, mais especificamente na livre improvisação, a partir do conceito de encruzilhada. No presente texto, não pretendi esgotar as possibilidades conceituais da ideia de encruzilhada, mas exemplificar brevemente como este conceito pode ser aplicado na prática de criação coletiva e, como, a partir da improvisação livre, propor novos desvios e abrir novos trajetos. É importante ressaltar que as dinâmicas relacionais da oficina foram estabelecidas de forma absolutamente horizontais. Tudo foi decidido de forma coletiva e, na conversa ao final do encontro houve espaço para*

a discussão de questões relacionadas às ideias de inclusão e racialidade. Concluímos que esse tipo de prática se opõe às estruturas de poder, às hegemonias coloniais e às hierarquizações acolhendo a diversidade de ideias, formações, biografias e corpos.

## 2. CARNALIDADE

### A denúncia de um corpo singular: a carnalidade da voz e a música da existência

Barbara Blasques Galan

O projeto **A CARNALIDADE** é fruto do meu processo de pesquisa em performance vocal e improvisação livre que se estabeleceu ao longo do ano de conclusão da minha graduação em música. Esse processo foi sendo gerado, alimentado e digerido dentro de laboratórios criativos e de pesquisa como o LAB Errante, a Orquestra Errante e o duo de corpo e voz que mantenho com o percussionista Herí Brandino. No LAB Errante experimentamos o entrelaçamento das vozes, da cuíca, do saxofone e da eletrônica, em um ambiente sonoro e textural disruptivo no que se refere à formação instrumental canônica e que trouxe à tona a identidade e o encontro, num diálogo íntimo e sonoro. Nesse projeto desenvolvemos uma pesquisa prático-teórica que culminou em um Workshop de improvisação livre aberto à comunidade e cujo objetivo central foi o desenvolvimento de propostas pedagógicas em criação livre: livre de ideias e estruturas sonoras previamente concebidas e livre da nossa herança histórica discriminatória e sexista.

Na Orquestra Errante pude experienciar pela primeira vez diversas formas de improvisação. Sempre utilizando a voz, o piano ou um processador de voz, passei por experiências intensas e muito diversificadas em formações variadas: duos, trios, quartetos etc. Foram performances absolutamente singulares, preenchidas de sons e de dinâmicas de interação bastante complexas. Experimentamos improvisações a partir de propostas diversas, com pessoas diversas, com movimento e corpo, com os olhos fechados e com a escuta aberta.

No ambiente da Orquestra Errante, onde tive minha primeira experiência em improvisação livre, dei início à minha pesquisa vocal ligada ao conceito carnal. Esse conceito foi criado por mim durante minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso, instigada pela busca de outras vocalidades e de novas propostas de compreensão dessa voz que parte de um corpo singular, uma voz que é a carne, uma carne que é voz. Essa experiência foi fundamental para a compreensão e aceitação das minhas potencialidades criativas, livres e questionadoras, e também,

*para o resgate de outras narrativas, que incluem mulheres compositoras, performers e pesquisadoras.*

*No duo com o percussionista Herí Brandino<sup>189</sup> tive condições de renunciar às normativas sociais, vocais, corporais e sonoras, de a mergulhar profundamente em outras formas criativas. Em outras ocasiões pude acessar visceralmente sentindo o meu âmago dentro do estado de performance. Esse estado me nutria e me revirava a cada encontro. Com longas conversas e encontros entrecruzados, propusemos diversos tipos de práticas: sonoras isoladas, corporais isoladas, híbridas etc. Nessas práticas, a partir de nossas experiências sensoriais e de experiências que surgiam a partir dos nossos encontros, adentramos os territórios dos jogos teatrais, mímica e outras formas de expressão, transpondo tudo isso para a relação corpo-som. Aqui o conceito de carnalidade me habitava a todo momento, pulava na minha pele, se bagunçava com ela.*

*A performance de improvisação intitulada "Contato", uma das últimas realizadas por nós e que consistia no contato físico intermitente entre os performers, assentou no meu corpo por dias, trazendo posteriormente a ele novos movimentos e novas ideias de música e repertórios à minha garganta-sensor-carne-voz. No estudo **A CARNALIDADE** (que se desdobra em algumas performances), eu exploro os sons do corpo e seus desdobramentos e potências enquanto matéria criativa, focada na performance em tempo real.*

*Por carnalidade da voz entendo todo ruído, sussurro, detritos e bordas vocais, toda saliva, engasgo, passo, lágrima e olhar, todo movimento, percussividade e sibilância de um corpo, corpo que toca a pele e o espaço, denunciando sonoramente a sua existência. Esse corpo singular, de natureza diversa, é a matéria-prima central da performance: matéria mutável de natureza sonora e carnal. Deste modo, proponho um discurso performático que confronta a ideia do estar pronto para algo, a ideia de excelência técnica, o ideal de performer, de sonoridade ou de música, pois os sons do corpo são únicos e intransferíveis e cada momento de vida traz sua contribuição de maneira singular, evanescente e eterna. A respiração com seus diversos tons emocionais, o céu da boca, o vento e a soprosidade. Neste sentido, o meu percurso performático é marcado por vocalizações experimentais e improvisações corpo-sonoras, numa construção de cenários dilatados e pulsantes, percussivos e reverberantes, caóticos e sutis, como o corpo que se transforma em cena. A voz é explorada com todos os seus detritos, seus gestos faciais e hábitos da língua que configuram diversos estados emocionais. A voz toca. O corpo canta as manifestações internas. Na carnalidade jogamos com a imprevisibilidade, o desejo, a presença e o fluxo momentâneo, entregando os próprios corpos como música da existência e como denúncia de singularidade e diversidade. Esse modo de criação leva a um processo que percorre o sensível, o sensorial, o gesto, a carne, o corpo.*

---

<sup>189</sup> Herí Brandino é percussionista, performer e professor na EMESP Tom Jobim, Escola de Música do Estado de São Paulo.



Fig. 4. A CARNALIDADE, Recital de Trabalho de Conclusão de Curso: 24 de junho de 2024 no Espaço Das Artes, Universidade de São Paulo.

### Repensando a voz e a música: novas perspectivas

*Aqui eu gostaria de discutir em que medida a proposta da carnalidade se nutre das ideias das artistas e pesquisadoras Maja Ratkje e Flora Holderbaum sobre performance, voz, corpo, gênero e sociedade.*

*A voz é histórica e socialmente marcada por uma etiqueta vocal comportamental que inclui o quê e o como algo pode ou deve ser enunciado, do som ao discurso em palavras. Não gritar. Falar baixo, de modo suave e delicadamente, enunciar somente o necessário e o pertinente, deixar escorrer da boca aquilo que agrade, que não conteste ou desafie a norma social, o canto belo, a ausência de rugosidade, o choro contido, o silêncio. Essas formas vocais me acompanharam sempre, para além das categorizações impostas pela palavra, pelo encadeamento de significados, pelas entonações características da fala cotidiana ou do canto que está ligado à tradição de música imbuída de uma técnica e uma forma específica de uso da voz e de melodias, de práticas voltadas à habilitação da reprodução vocal e de repertório.*

*Interessa-me a voz a partir de sua própria natureza criativa, selvagem, como reflexo de um corpo único, para além da voz que reproduz, ou que busca ser “igual à”. Interessa-me a voz da mulher que questiona, que grita, geme, sussurra, suspira, lamenta, murmura. Interessam-me os sons diversos de mulheres diversas.*

*A voz, quando submetida ao binarismo, ao adjetivo, à representação simbólica e semântica, às significações, à dominação, à tradução, à perfeição inatingível ou à separação em disciplinas, tem seu aspecto carnal dilacerado. Isso porque estas segmentações pouco apresentam o corpo-quem e o corpo-casa desta voz. E aqui me interessa essa relação íntima entre voz e corpo.*

*Maja Ratkje é musicista, compositora, cantora, intérprete, performer e artista sonora norueguesa. A atuação artística de Maja Ratkje ilumina as práticas experimentais e criativas que exploram e expandem os conceitos de voz, música e som. Em suas performances com eletrônica ao vivo, a voz não se restringe ao ato de cantar palavras ou melodias. Ela se mostra elástica, múltipla e corpórea: grunhidos, sussurros, murmurios, vocalizações, respirações, ruídos, expressões vocais e faciais, vibratos, sopros, suspiros e estalos expandem a definição tradicional de performance vocal.*

*Essa dinâmica, além canto e além texto, cria pontes entre aspectos falados, entoados ou cantados e ressalta o caráter particular que é inerente à voz de cada ser humano. É justamente na singularidade que habita a riqueza de possibilidades texturais, tímbricas e de comunicação. A voz é tomada como instrumento artesanal, no qual o próprio corpo da pessoa que atua, bem como suas respectivas características, constitui-se no elemento central, a ser constantemente explorado, afinado, harmonizado, reinventado, emancipado, na mesma medida em que se dá a própria existência: mutável.*

*Em seu trabalho não há um compromisso estético nem estilístico com os aspectos canônicos da música tonal que respingam de forma hegemônica através da tradição nos conceitos de voz, música e arte. Suas performances não se submetem a uma narrativa fraseológica que faz caber o discurso e a palavra dentro de frases musicais com começo, meio e fim, e que é parametrizado por instâncias como as notas musicais, a excelência técnica, o conceito de boa música, de boa voz, e de virtuosismo. Há inclusive uma lógica oposta à homogeneização vocal característica da pressuposição estilística. A ideia não é banir a concepção estabelecida de frases musicais, por exemplo. Mas, sim, de expandir o que consideramos como frase musical, ou melhor, como frase sonora. Pode-se dizer muito sem métrica, sem altura ou sem palavra definida.*

*Por sua vez, a pesquisadora Flora Holderbaum apresenta, em sua tese de doutorado (Holderbaum, 2019), um capítulo em que discorre acerca das noções de voz, no qual a autora destaca o surgimento de inúmeras disciplinas ligadas ao estudo da voz nos séculos XX e XXI, elencando a diversidade de campos de pesquisa, a exemplo do*

canto, da linguística, da antropologia, da fenomenologia e da fonética. Cada um desses campos aborda a voz sob uma perspectiva dissecada, isolada, seja no contexto da palavra, do som, do fonema, seja em uma abordagem histórica. Neste sentido, ela é tratada por um viés aplicado, como um objeto. Entretanto, Flora apresenta uma abordagem que destaca a importância de considerar não apenas o significado e a estrutura linguística das expressões, mas também os aspectos sociais, emocionais e contextuais envolvidos na produção e interpretação da linguagem vocal por meio da sociolinguística e da teoria da enunciação.

A sociolinguística e as teorias da enunciação, já em meados do século XX, se diferenciam da linguística e, no compasso da teoria literária, assumem a análise dos sons vocais além do significado e da estrutura linguística, lançando mão de uma teoria social da enunciação em situação, uma pragmática que leva em conta a condição mundana dos enunciados, os modos locais, os jargões, as gírias, as línguas de gueto, aquilo que seria a lata de lixo da parte enunciativa, para o estudo da linguística estrutural. Essas abordagens da língua se interessariam por tudo aquilo que jogamos fora ao analisar uma frase em sujeito-verbo-predicado, os componentes emocionais que se perdem quando escrevemos; é o que margeia a linguagem como comunicação e significação, além do que se quer dizer: a entonação, os duplos sentidos, as gagueiras, os soluços, as indecisões, os volteios (Holderbaum, 2019, p. 58).

*De modo semelhante à abordagem sociolinguística e da teoria da enunciação destacada na citação, Maja Ratke traz para a performance vocal justamente a "lata de lixo", a borda, o ruído, a frequência dissonante, valorizando não apenas o que é dito, mas também como e por quem é dito, ressaltando os múltiplos significados e nuances expressivas que podem ser encontrados na voz humana. Sua música vocal transcende as fronteiras entre linguagem, comunicação e expressão artística, incorporando elementos emocionais, contextuais, espaciais e sociais para criar experiências sonoras que mergulham no âmago vocal humano.*

*Do mesmo modo, a prática de Maja Ratke enfatiza a importância de considerar a voz humana em sua totalidade, além de sua função puramente comunicativa, reconhecendo-a como um meio rico e complexo de expressão e significação.*

Diferentemente do significado da mensagem daquilo que digo, minha voz entrega muito da minha condição de espírito, da qualidade do meu dia, do meu humor, da minha atitude e intenção para com meu locutor, do espaço que ocupo, do momento histórico no qual integro. (Holderbaum, 2019, p. 60).

*Essa abordagem evoca uma relação íntima de busca dos próprios sons, que podem apresentar-se ainda insubordinados em relação a processos mentais como o pensamento e a racionalização, podendo existir a partir de sua própria natureza corpórea, sonora, acústica e, sobretudo, humana.*

## Conclusão

*O som tem o poder de configurar narrativas por meio do sentido. A voz é uma das mágicas humanas que podem transformar e tocar tudo ao seu redor. As vozes são diferentes, são marcadas por experiências do corpo e da mente. A voz conecta. Eu me reconheço como pessoa na voz da outra, quando compartilhamos o riso, o choro, a raiva, quando compartilhamos a intimidade. Tão humana e tão única. O canto é aquilo que ofereço ao outro, é a maneira como me relaciono com e absorvo o mundo. Se lido com a voz de maneira criativa, lido comigo também de maneira criativa.*

*Aqui busquei apresentar brevemente uma abordagem de pesquisa e de criação em relação à voz que considera o corpo-voz da performer como centro. Elenquei Maja Ratke como referência na construção de narrativas que envolvam o trabalho de compositoras, performers e criadoras de música, dialogando com a pesquisadora Flora Holderbaum e com sua contribuição para que se ampliem as noções de vocalidades. A integração entre improvisação livre e o conceito de carnalidade da voz emerge como ambiente propício à investigação das próprias possibilidades sonoras-corporais, podendo configurar uma emancipação artística e social na redefinição das normas e ideias canônicas sobre a música. Esses elementos não apenas desafiam convenções estéticas, mas também rompem barreiras históricas, permitindo a exploração e reivindicação de espaços em contextos artísticos e sociais. Aqui borro as fronteiras entre as diversas Barbaras: a educadora, a performer e criadora; e trago espelhos que mostram as cores dessa mistura que pouco define um lugar, mas que cria um espaço (em constante dança entre desmoronamento e estabilização através da improvisação livre) de coexistência da diversidade de narrativas e corpor-sonoridades.*

## Considerações Finais

Passei a considerar a ideia de apresentar este artigo como uma espécie de relato da experiência coletiva quando percebi a riqueza e a profundidade das reflexões produzidas pelos dois alunos durante a vigência do projeto. Os nossos encontros (*on-line* ou presenciais) foram sempre muito produtivos em termos de trocas de ideias e de informações. Confesso que aprendi muito com os dois que, além de uma grande disponibilidade para a escuta, a reflexão e a conversa, trouxeram suas experiências enquanto artistas e educadores em início de carreira. Muitas das minhas inquietações com relação às dimensões micropolíticas das práticas de improvisação livre foram abordadas e, a partir das discussões e conversas, novas perspectivas se abriram para uma atuação mais incisiva no combate ao racismo e ao patriarcado nos contextos em que essas

práticas ocorrem, como na Orquestra Errante, nas minhas disciplinas de graduação e pós-graduação, e na orientação de alunos.

O Leonardo trouxe observações precisas e instigantes sobre as dimensões pedagógicas, sociais e raciais das práticas de improvisação livre. Nas conversas com ele entendi melhor as implicações do conceito de *encruzilhada* para as propostas de improvisação como campo de ativismo antirracista. Durante a realização do laboratório DESAFInE, ele conduziu com muita segurança as discussões com os participantes externos. Além disso, ele foi responsável por diversas ações do projeto, desde a escolha do título DESAFInE: a escuta por outros diapasões, até a produção de matérias de divulgação e a condução do processo de seleção.

A Barbara trouxe reflexões importantes e profundas – fundamentadas em suas vivências enquanto aluna, educadora e performer – a respeito das estruturas patriarcais que atravessam e condicionam os ambientes de educação e prática musical e que buscam regular os desejos e os corpos, principalmente, femininos. Seu estilo espontaneamente poético de se expressar, tanto nas conversas quanto nos textos produzidos, contaminaram os nossos encontros e ajudaram a iluminar aspectos dos temas discutidos que seriam pouco acessíveis por meio de abordagens rationalizadas.

Vale ainda enfatizar o fato de que os nossos encontros semanais foram dedicados tanto à leitura e discussão de textos, quanto às práticas de improvisação livre. Essas práticas, por sua vez, contribuíram para enriquecer e aprofundar reflexões sobre os diversos temas abordados.

## Referências

- BAYLEY, Derek. **Improvisation, its nature and practice in music**, Ashbourne, England, Da Capo Press, 1993.
- COSTA, R. Orquestra Errante: Improvising Assemblages Facing the Totalitarian Assemblage. In: DE ASSIS, P.; GIUDICI, P. (Org.). **Machinic Assemblages of Desire**. 1ed. Ghent: Leuven University Press, 2020, p. 339-349.
- COSTA, R. Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida. **Revista Música**, v.20, p. 309 - 328, 2020.  
<https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/171957/161965>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- COSTA, R. Música errante: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- COSTA, R. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **DEBATES | UNIRIO**, n. 20, p.177-187, mai. 2018.
- COSTA, R. Transversalidades: Música e Políticas in **Música, Transversalidades** - Série Diálogos com o som. Ensaios, editado por Felipe Amorim; J. A. Baêta Zille. UEMG, 2017.
- HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Pensar as Vozes - Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades**. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-14082019-115237. Acesso em: 27 mai 2024.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-tela. Cabogo, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2e., rev. e atual. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup. Voice. [Álbum]. Oslo: Rune Grammofon, 2002. 1 CD.
- ROLNIK, S. Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- WATERMAN, E. Naked Intimacy: Improvisation, Eroticism and Gender. In **Critical Studies in Improvisation**, Vol. 4, n. 2, 2008.