

Elementos da improvisação na performance de Marcus Tardelli

ROBERTA MOURIM CABRAL*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo identificar aspectos relativos à improvisação musical na performance do violonista Marcus Tardelli utilizando como base as ideias de Marcel Cobussen, autor que buscou ampliar o alcance do conceito de improvisação musical ao afirmar que qualquer performance musical apresenta algum grau de improvisado. Partindo da observação da prática musical do violonista e de reflexões que surgiram de entrevistas concedidas por ele, identifiquei elementos da improvisação em suas escolhas interpretativas, nas digitações e na escolha dos repertórios dos concertos. Discorro também sobre as práticas de estudo de rotina relatadas por Tardelli no campo da improvisação, para relacioná-las com habilidades técnicas e musicais presentes na sua performance. Destaco que esta observação só foi viável por eu ser aluna particular dele, o que vem me possibilitando acompanhar um pouco da prática do artista de forma mais próxima.

PALAVRAS-CHAVE: Marcus Tardelli; Violão; Elementos da improvisação.

Elements of improvisation in Marcus Tardelli's performance

ABSTRACT: This paper aims to identify aspects related to musical improvisation in Marcus Tardelli's performance based on Marcel Cobussen's ideas. Cobussen sought to expand the scope of the concept of musical improvisation by stating that any musical performance has some degree of improvisation. Based on the observation of the acoustic guitarist's musical practice and reflections that emerged from interviews granted by him, I identify elements of improvisation in his interpretative choices, in the fingerings, and the concert repertoire selections. I also discuss the routine study in the field of improvisation practices to relate it to technical and musical skills present in Tardelli's musical performance. I highlight that this observation was possible because I am one of his private students, which enabled me to follow his practice more closely.

KEYWORDS: Marcus Tardelli; Acoustic guitar; Elements of improvisation.

* **Roberta Mourim Cabral** é violonista, cantora e professora de violão e canto. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente integra, como discente de doutorado, o Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (PPGM) na linha de Ensino e Aprendizagem em Música. **E-mail:** robertamourim@gmail.com

Introdução

Marcus Tardelli, atualmente com 43 anos, vem sendo considerado um dos grandes expoentes do violão brasileiro. Nasceu em Petrópolis e começou a tocar aos sete anos de idade como autodidata. Desde criança, se dedicou a tirar músicas de ouvido e, aos 15 anos, já possuía mais de 100 músicas em seu repertório.¹ Seu primeiro e, até agora, único álbum lançado, *Unha e Carne*, dedicado à obra do compositor Guinga, trouxe à tona não só um trabalho de rara qualidade artística como também um conjunto de técnicas pouco usuais ao violão – como o uso do polegar da mão esquerda, pestanas cruzadas e invertidas² – utilizado de forma também inovadora. Atualmente, Tardelli atua como concertista – tendo tocado em importantes festivais e salas de concerto como Foellienger Great Hall (EUA), Hakuju Hall (Japão) e Catania Jazz (Itália) – e também como professor, lecionando em sua própria casa, no Rio de Janeiro, além de trabalhar na finalização de seu segundo álbum.

¹ Informações presentes no release do artista elaborado pela gravadora Biscoito Fino na época do lançamento de seu primeiro CD.

² Estas técnicas inovadoras aparecem de forma evidente no vídeo <<https://www.youtube.com/watch?v=4qt8fvw12x8>>, onde o violonista interpreta “Valsa de Eurídice”, de Vinícius de Moraes. De uma forma resumida e concisa, o artigo “Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo de caso” traz algumas definições destas formas inovadoras de fazer pestana. Entretanto, os autores entendem estas inovações como “técnicas estendidas”: “processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõe soluções mecânicas para determinadas situações” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 183). As técnicas estendidas estariam em oposição à “técnica tradicional”, que seria “resultante tanto de observações anatômicas entre corpo e instrumento musical, quanto da sonoridade em voga num determinado período” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p.183). De acordo com o aumento de seu uso, as técnicas estendidas seriam gradativamente incorporadas às técnicas tradicionais (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013). A questão, entretanto, é que o próprio Marcus Tardelli, não reconhece as inovações aqui abordadas como técnicas estendidas. Tardelli fala sobre uma técnica “despadronizada”, onde os ângulos dos dedos mudam em relação à técnica tradicional. Ao observá-lo tocar, percebo que há uma mudança radical do uso do contrapeso da mão e do braço esquerdo. É como se a mão apenas encostasse, encaixasse, muito sutilmente no braço do violão, em geral perto do traste, pressionando as cordas através do uso do contrapeso e liberando a tensão ao ponto de não ser necessário usar o polegar como pinça, liberando-o totalmente. Fazer as pestanas e usar o polegar sem alterar radicalmente as angulações dos dedos em relação ao braço e ao traste e sem este novo jogo de contrapeso pode, inclusive, gerar lesões. Analisar esta técnica, contudo, não é o objetivo deste artigo, dedicado à improvisação. Para a aplicabilidade desses dois recursos, assimilados em aulas com o violonista, ver a dissertação e vídeo demonstrativo desenvolvido por Jean Charnaux (2019), que, entretanto, chama o uso de polegar e a pestana inversa – feita com o lado do dedo onde está a unha – como técnica estendida o que eu, particularmente, não concordo, em consonância com a posição de Tardelli.

Uma das características que chamam a atenção na performance de Tardelli diz respeito a fluência que ele consegue dar às frases musicais. As digitações pouco usuais adotadas por ele tendem a acentuar as vozes que perpassam as harmonias, evitando que uma frase seja interrompida por questões meramente técnicas, o que muitas vezes seria inevitável com uma técnica de violão mais tradicional. Às vezes, o violão de Tardelli soa como se tivesse um pedal: como um piano.

Ao observar mais de perto a prática de Tardelli — o que só foi possível por eu ter aulas particulares com ele regularmente — percebi que era comum que ele mudasse suas digitações com frequência³. Aquelas mudanças, entretanto, não pareciam ter sido preparadas. Aparentemente, ele tomava algumas decisões de digitação no momento em que estava tocando, tal qual faria um improvisador.

Quando perguntei ao violonista sobre a relação entre a sua performance e a improvisação, uma série de questões foram levantadas, a começar pelo conceito de improvisação. O que poderia ser chamado de improvisação? O que poderia ser chamado de improvisação na apresentação de uma peça com o arranjo definido? O que cada nova performance traria de novo e único? Estas especificidades de cada performance poderiam ser chamadas de improvisação?

Neste trabalho, proponho identificar aspectos da improvisação musical na performance de Marcus Tardelli sob a égide das definições de improvisação propostas por Alperson (1984) e Cobussen (2017). Para isto utilizo, além da observação direta do fazer musical do artista, entrevistas disponíveis no YouTube e entrevista oral concedida por ele para este trabalho. Procurei também relacionar as práticas de rotina relatadas em seu fazer musical, no campo da improvisação, às habilidades técnicas e características próprias e originais de sua performance.

³ Sobre discussões sobre as questões a serem consideradas na escolha de digitações e sobre como estabelecer um método na escolha das digitações ver Alípio (2014). Nesta tese pode-se observar uma visão mais tradicional sobre a digitação, além de uma boa revisão de literatura.

Reflexões sobre improvisação e espontaneidade

Responder à pergunta — “o que é improvisação musical?” — não é uma tarefa simples. Há uma extensa gama de trabalhos que vêm contribuindo neste sentido — entre eles, Borgo (2002), Nettl (1974) (1998) e Solis e Nettl (2009). Justamente por esta complexidade, aprofundar esta discussão sobre a definição de improvisação de uma forma mais ampla seria uma tarefa muito grande para os limites deste artigo. Por isso, optei por me ater às definições propostas por Alperson (1984) e Coubussen (2017), trazendo ainda considerações de Costa (2003) (COBUSSEN; COSTA, 2015) e Falleiros (2012), fontes essenciais sobre improvisação no âmbito de estudos brasileiros.

As discussões sobre o uso do termo improvisação no campo da música vêm crescendo desde a década de 80. Philip Alperson (1984) observa que há tempos musicólogos e historiadores reconhecem o papel da improvisação na história da música ocidental desde a música litúrgica do século IV até o jazz, passando pelo estilo barroco. O autor, entretanto, assinala que estes trabalhos não discutiram a natureza da improvisação, o que conseqüentemente leva a uma situação em que não se sabe sobre o quê exatamente eles falam. Ele prossegue: “Às vezes a atividade em discussão aparece como uma variação da performance, às vezes como um tipo de composição, outras vezes há um tipo de redação que embarça a distinção entre composição e performance” (ALPERSON, 1984, p. 17).⁴

Diante disto, Alperson propõe examinar algumas suposições que estão subjacentes nos caminhos familiares através dos quais nós pensamos a improvisação para chegar a uma “compreensão filosófica do termo”. Ele sugere: “Provavelmente todos irão concordar que improvisar em música é, em certo sentido, um jeito espontâneo de fazer música” (ALPERSON, 1984, p. 17).⁵

⁴ “Sometimes the activity under discussion seems to be a variety of performance, sometimes a kind of composition, other times a kind of editorial activity which blurs the performance/composition distinction altogether.” (ALPERSON, 1984, p. 17).

⁵ “It will probably be agreed by all that improvising music is, in some sense, a spontaneous kind of music-making.” (ALPERSON, 1984, p. 17).

Contudo, agindo em consonância com o senso comum, o autor não estende o conceito de improvisação musical à execução de composições preexistentes, ainda que elas sejam realizadas com espontaneidade:

Na medida em que uma improvisação musical é a criação espontânea de uma obra musical como ela está sendo executada, pareceria peculiar falar de improvisação musical como a criação de um modelo que admita uma série de instâncias: há apenas uma instância no caso de uma improvisação musical [...] Pela mesma razão, estaríamos errados ao considerar as improvisações musicais como uma das muitas “interpretações” possíveis, como podemos considerar as performances musicais convencionais. A interpretação, uma característica primordial da performance musical convencional, pode ser seguramente considerada ausente de uma improvisação: não faz sentido caracterizar uma improvisação como uma interpretação ou elogiá-la como uma boa interpretação de um trabalho previamente existente, uma vez que não existe tal trabalho. Além disso, a improvisação musical difere das duas maneiras de considerar as performances musicais convencionais em virtude de sua particular espontaneidade. Como se cria um trabalho enquanto ele está sendo executado, não há nenhuma notação principal por meio da qual poderíamos identificar o modelo ou instâncias genuínas do modelo. (ALPERSON, 1984, p.26).⁶

Desta forma, Alperson limita o conceito de improvisação à execução de músicas que ainda não foram compostas.

Em trabalhos mais recentes, Marcel Cobussen (COBUSSEN, 2017) (COBUSSEN; COSTA, 2015) procurou ampliar a concepção de improvisação musical. O autor adverte que devido à complexidade dos ambientes interativos e singulares não há como impedir algum grau de improviso em qualquer performance musical. No artigo intitulado “Dialogue on Improvisation, Composition, and Performance: on singularity, complexity and context” (COBUSSEN; COSTA, 2015), Cobussen dialoga com Rogério Costa, coautor do artigo, sobre a ampliação do conceito de improvisação musical.

⁶ “Insofar as a musical improvisation the spontaneous creation of a musical work as it is being performed, it would seem peculiar to speak of musical improvisation as the creation of a megatype which admits of a number of instantiations: there is only one instance in the case of a musical improvisation (...) For the same reason we would be mistaken to regard the musical improvisations as one of many possible ‘interpretations,’ as we may regard conventional musical performances. Interpretation, a prime feature of conventional musical performance may be safely said to be absent from an improvisation: it makes no sense to characterize an improvisation as an interpretation or to praise it as a good interpretation of a previously existing work since no such work exists. Moreover, musical improvisation differs from both ways of regarding conventional musical performances in virtue of its particular spontaneity. Because one creates a work as it is being performed, there is no prime notation by means of which we would be able to identify either a megatype or bona fide instances of the megatype.” (ALPERSON, 1984, p. 26).

Para Cobussen, a improvisação na música é constituída por um sistema dinâmico:

Marcel Cobussen apresenta a ideia de que a improvisação na música pode ser considerada como um sistema dinâmico e complexo não linear: cada improvisação surge através de uma rede multifacetada (ou campo) de actantes humanos e não humanos (um termo derivado de Bruno Latour, introduzido para evitar a palavra “ator”, que tem uma conotação quase exclusivamente antropocêntrica). Em outras palavras, além dos músicos, mais actantes estão “no trabalho” durante uma improvisação: instrumentos, público, técnicos, formação musical, espaço, acústica etc. (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 151).⁷

O músico é obrigado a improvisar para lidar com todas as variáveis – ou actantes – presentes. Ele acrescenta:

Ao afirmar que cada improvisação é uma rede complexa de actantes interagindo entre si em uma constelação muito específica, estou explicitamente pedindo a atenção para a ideia de que a improvisação tomou diferentes formas em diferentes músicas. Em outras palavras, a improvisação em baixo contínuo do século XVII difere da forma como James Brown improvisa durante uma performance ao vivo de “Sex Machine” ou a maneira como músicos javaneses executam sua tradicional música gamelã. Ao alegar que a criação de músicas sempre conterá elementos de improvisação, também estou fazendo uma declaração “política”. (COBUSSEN; COSTA, 2015, p.153/154).⁸

Costa, interlocutor de Cobussen no já citado artigo, tem reservas em usar o termo improvisação de forma tão ampla, especialmente no contexto brasileiro, onde o ensino superior de música: enfatiza a reprodução em oposição à produção; mantém estruturas hierárquicas rígidas; dá suporte a uma homogeneização técnica; e espetaculariza e “comodifica” a música (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 152). Para ele, esten-

⁷ “Marcel Cobussen presents the idea that improvisation in music can be regarded as a nonlinear dynamic and complex system: each improvisation comes into being through a multifarious network (or field) of human and non-human actants (a term stemming from Bruno Latour, introduced to avoid the word ‘actor’ which has an almost exclusively anthropocentric connotation). In other words, besides musicians, more actants are ‘at work’ during an improvisation: instruments, audience, technicians, musical background, space, acoustics, technology etc.” (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 151).

⁸ “By claiming that each improvisation is a complex network of actants interacting with one another in a very specific constellation, I’m explicitly asking attention for the idea that improvisation takes different shapes in different musics. In other words, improvisation in 17th-century continuo playing differs from the way James Brown improvises during a live performance of ‘Sex Machine’ or the way Javanese musicians perform their traditional gamelan music. By claiming that music making will always contain elements of improvisation, I’m (also) making a ‘political’ statement.” (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 153/154).

der o alcance do termo improvisação pode “eventualmente, reduzir o poder dos ambientes centrados especificamente sobre improvisação” (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 150).

Por razões diferentes das de Costa, Tardelli também tem restrições a ampliação de sentido da palavra improvisação. Em entrevista concedida oralmente para este trabalho, ele discorre:

[...] eu penso, o que seria improviso? Muita gente vai falar improviso e já pensa logo naquela metodologia de escalas. Estudar escalas. Pra outros, improviso é uma coisa espontânea, que vem na mente, que não pode ser em cima de determinadas coisas preestabelecidas. [...] Eu não gosto muito de usar essa palavra, porque está associada a essas coisas que são meio técnicas. [...] Eu gosto da palavra [...] que tem mais a ver com qualquer artista, que não precisa ser improvisador, que pode estar presente em qualquer artista e que é sempre positivo, que é a [palavra] espontaneidade. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

É interessante observar que Tardelli – ao falar de uma maneira informal sobre o que ele acredita ser geralmente entendido como improviso⁹ – cita (a): o uso de “escalas predeterminadas”, um recurso utilizado em alguns gêneros musicais e abordagens de improvisação, em especial o jazz¹⁰ e; (b) “uma coisa espontânea, que vem na mente”, o que pessoalmente, me remeteu às práticas de improvisação livre. Identifico que, de alguma forma, estas observações de Tardelli estejam ligadas a discussões trazidas por George Lewis (1996) no artigo “Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives”.

Lewis (1996) apresentou uma construção de sistemas nomeados de “Afrológico” e “Euroológico”. Os termos não se referem especificamente à localização ou à origem étnica, mas a uma realidade transcultural e transracional de improvisadores. Qualquer pessoa no mundo poderia fazer música afro-americana “sem perder seu caráter historicamente Afrológico”¹¹ (LEWIS, 1996, p. 93). De forma similar, aqueles que se dedicam à improvisação livre teriam um caráter historicamente Euroológico (LEWIS, 1996).

⁹ Imagino que ele esteja se referindo ao entendimento que outros músicos podem ter da palavra improviso.

¹⁰ Digo isso porque ele fala com frequência, durante as aulas, sobre o estudo de escalas e o improviso no Jazz. Não me lembro de ele ter comentado sobre isso relacionado a qualquer outro gênero.

¹¹ “For example, African-American music, like any music, can be performed by a person of any “race” without losing its character as historically Afrological.” (LEWIS, 1996, p. 93).

Partindo desta perspectiva, o autor ressalta que a espontaneidade é um valor importante tanto na forma Afrológica quanto na Eurológica de improvisação, embora: “a definição de espontaneidade certamente seja divergente de acordo com a tradição”¹² (LEWIS, 1996, p. 105). Ele dedica uma seção de quatro páginas a esta discussão, ressaltando que, no contexto Afrológico, diversos atores valorizaram improvisadores com a capacidade de tocar um mesmo trecho sempre de maneira diferente, enquanto atores mais ligados ao contexto Eurológico valorizaram o ineditismo (LEWIS, 1996, p. 106).¹³

Lewis traz uma breve revisão do embate entre estas duas visões. Ele cita o psicólogo cognitivo Philip Johnson-Laird, que formulou a teoria de que os improvisadores de jazz utilizam um conjunto de motivos memorizados, que seriam “amarrados” uns nos outros para construir a improvisação (LEWIS, 1996, p. 107). Esta teoria, que enfatiza o papel da memória na improvisação Afrológica, teria sido usada frequentemente por comentaristas – em geral influenciados pela narrativa de John Cage – para definir a improvisação “em termos de pura espontaneidade”. De acordo com eles, a improvisação espontânea, original, “real”, deveria excluir história e memória¹⁴, e a eliminação das referências a gêneros e estilos conhecidos. (LEWIS, 1996, p. 107).

Ainda de acordo com Lewis, este embate, que discutia onde estava a improvisação “real”, foi parcialmente suavizado por Bailey (1992) que, ao distinguir o improviso idiomático do não-idiomático ou livre, permitiu que ambos pudessem tomar o lugar da “verdadeira” improvisação: “evitando definições fixas de espontaneidade com base em referências históricas ou culturais”¹⁵ (LEWIS, 1996, p. 108).

Entendo que a fala de Tardelli sobre a espontaneidade, em sua essência, encontra consonância com o que foi defendido por Bailey: precisamente quando o músico afirma que a espontaneidade “pode estar presente em qualquer artista”, o que

¹² “[...] though the definition of spontaneity certainly differs according to tradition.” (LEWIS, 1996, p. 105).

¹³ Sobre esta atribuição de valores, seria interessante ressaltar a argumentação de que compositores europeus e americanos – entre eles Cage, com sua música indeterminada – construíram uma narrativa de rejeição das formas de improvisação afro-americanas. Trata-se de um ponto central na argumentação do autor. (LEWIS, 1996).

¹⁴ Discutir a possibilidade efetiva de isto se realizar, transcende os objetivos deste artigo.

¹⁵ “[...] while avoiding fixed definitions of spontaneity based on historical or cultural reference.” (LEWIS, 1996, p.108).

inclui também improvisadores. Ao falar, isto, entretanto, ele ultrapassa os limites da discussão para além do campo da música normalmente entendida como improvisada, assim como fez Cobussen.

Partindo destas considerações e apesar de certa objeção de Tardelli, optei por utilizar o termo improvisação neste artigo para designar as decisões que o músico toma e expressa simultaneamente no decorrer de sua performance, tendo, como base teórica, as ideias trazidas por Cobussen. Esta escolha se deu porque entendo que, entre o autor e o músico, há uma discordância apenas sobre a palavra que nomeia o fenômeno, mas não sobre o fenômeno em si. Infiro esta convergência porque Tardelli, em diversos momentos da entrevista, discorre sobre a influência de elementos – como os descritos na “rede complexa de interação de actantes” – em sua performance, em tempo real, conforme será apresentado nas próximas seções.

A proposta de Cobussen e o paradigma indiciário como metodologia

A abordagem de Cobussen sobre a improvisação, como já foi dito, parte do pressuposto básico de que qualquer fazer musical é uma improvisação: um evento complexo em que vários actantes convergem e interagem. Para o autor, é esta interação que deve ser o foco da análise. Ele sugere um “empirismo radical” focado em um caso específico, que sempre será único na forma pelo qual agrupa e inter-relaciona seus actantes. Assim, pode-se construir uma narrativa que versa sobre a interação deles. (COBUSSEN, 2017, p. 14). Este “empirismo radical” se diferenciaria de um estudo de caso porque nele há a intenção de estudar o particular como estratégia para chegar ao geral: “Eu presumo que os leitores serão capazes de generalizar subjetivamente a partir dos casos em questão para suas próprias experiências pessoais.” (COBUSSEN, 2017, p. 94).¹⁶

¹⁶ “I assume that the readers will be able to generalize subjectively from the cases in question to their own personal experiences.” (COBUSSEN, 2017, p. 94).

Em seu livro *The Field of Musical Improvisation* (2017), Cobussen traz um primeiro exemplo prático de como seria possível construir uma narrativa deste tipo ao falar do evento que o levou a desenvolver sua visão da improvisação.

Cobussen descreve uma apresentação do trio The Fell Clutch em Lantaren/Venster, 2007, através de uma abordagem que se assemelha à etnografia. Ele conta que o guitarrista do trio, Marc Ribot, ao plugar sua guitarra em um *Fender Twin*, percebe que o amplificador está quebrado. Ele, entretanto, decide prosseguir. O guitarrista liga e desliga o amplificador várias vezes até que se estabelecesse um zumbido permanente na sala, tornando-o parte integrante da improvisação coletiva. Neste relato, o actante amplificador quebrado é colocado em evidência. Cobussen entende que não seria possível falar de todos os actantes presentes na rede, por isso usa a estratégia de destacar um, ou alguns deles, sem que isso implique em uma visão reducionista do evento. (COBUSSEN, 2017, p. 35).

Na terceira parte do mesmo livro, aparecem outras análises, onde diferentes tipos de actantes são colocados em evidência, mas sempre partindo de um evento material: seja ele uma apresentação gravada ou um fonograma. Entre os actantes estão: a partitura, a tecnologia, o erro, o instrumento, entre muitos outros.

A análise de Cobussen parte de uma materialidade, e a narrativa construída está apoiada em evidências passíveis de serem observadas e ouvidas.

Esta abordagem, embora interessante, pouco ajudaria na análise do objeto de estudo proposto aqui, ao menos, em um primeiro momento. Caso eu optasse por analisar um vídeo de algum concerto de Tardelli seria muito difícil identificar os elementos da improvisação. A impressão é de estabilidade, tudo parece ter sido muito preparado. Além disso, há que se considerar um outro fator: há poucos vídeos e performances ao vivo disponíveis.

Tardelli é um artista que se apresenta pouco no Brasil. Sua última turnê, em 2019, contemplou apenas Estados Unidos e Espanha. Naquele ano, houve um único concerto dele no Brasil, no Festival de Violão de Teresina, que não foi gravado e disponibilizado.¹⁷

¹⁷ Eu moro no Rio de Janeiro e não pude comparecer ao concerto. Mas mesmo que tivesse ido e gravado, acredito que dificilmente teria a autorização de usar e divulgar o vídeo, ainda que para fins de pesquisa. Em seus concertos, Tardelli toca músicas e arranjos do seu segundo álbum, que ainda não foi lançado.

A presença virtual também é reduzida, mesmo no período pandêmico. Desde o início do distanciamento social – e o conseqüente fechamento de diversos teatros e casas de shows – Tardelli só se apresentou virtualmente duas vezes: ambas no projeto do Centro Cultural Banco do Brasil, “Guinga e as vozes femininas”, onde dividiu o palco com Guinga e acompanhou cantoras. Ou seja, ele ocupou uma posição coadjuvante no contexto do evento.

Conforme já relatado na introdução, o primeiro elemento improvisado que eu percebi na prática musical de Tardelli foi na digitação, e isto não se deu através da observação dos poucos vídeos disponíveis do artista no YouTube. Eu só consegui perceber que ele improvisava a digitação, porque tenho aulas semanais com ele, e isso me deu a oportunidade de vê-lo tocar as mesmas passagens em momentos diferentes e observar que as digitações mudavam de uma semana para outra. Algumas vezes, ele chegou a propor uma digitação, para que eu estudasse, e na semana seguinte estava tocando de outro jeito, sem sequer se lembrar do que tinha proposto na semana anterior. Cheguei a questionar diretamente, se ele tinha mudado de ideia, obtendo resposta negativa. Percebi que a digitação mudava para dar fluência a frase musical: que na semana anterior era expressa de uma forma, com uma intenção específica, mas que na semana seguinte se apresentava de outra maneira. Esta capacidade de improvisar digitações tem a ver com a relação tátil que Tardelli conseguiu desenvolver com o instrumento, conforme abordarei adiante.

Através de conversas informais, comuns na interação professor-aluno, identifiquei actantes que impulsionavam os elementos improvisados na performance, que obrigavam Tardelli a improvisar. Estes actantes têm ligação com aspectos da personalidade do artista; opções estéticas; gostos; e até mesmo uma concepção de como a música deve ser feita idealmente. Tudo isso refletia na digitação, mas também em outros aspectos, conforme irei discorrer adiante.

Depois destas conversas, passei a uma investigação mais sistemática, apoiando-me no paradigma indiciário proposto por Ginzburg (1990), um autor do campo da História.

São músicas inéditas, e em conversa informal, ele afirmou que ainda está pensando e decidindo qual estratégia de divulgação que será adotada.

Ginzburg, grosso modo, apresenta um método de investigação historiográfica que propõe a investigação de sintomas – como na medicina – e pistas – como nas investigações policiais. Como um médico ou detetive de polícia, o historiador pode produzir conhecimento, seguindo as pistas que encontra em suas pesquisas. (GINZBURG, 1990).

No campo dos estudos da improvisação, Falleiros utiliza esta metodologia. Ele explica que se pode começar a investigação partindo do produto final. E, por uma espécie de “arqueologia”, reconstituir os processos criativos que culminaram na criação da obra ou do “acontecimento”.¹⁸ (FALLEIROS, 2012).

Observando o fazer musical de Tardelli, encontrei algumas pistas. Mas, conforme relatei anteriormente, eu não tinha uma obra artística acabada, pronta para passar por descobertas “arqueológicas”. Tudo parecia etéreo demais para ser analisado. Eu o via tocando em aulas que não eram gravadas. Quando eu percebia o evento – o elemento improvisado – ele já tinha acontecido. Se eu pedisse para que ele tocasse outra vez, para poder gravar, o fator improvisado já não estaria mais presente.

A solução metodológica que encontrei foi documentar, através de entrevistas, reflexões do músico sobre sua prática. Nas correntes historiográficas em voga atualmente, o documento não é mais visto como algo inerte, portador de uma verdade inerente. Desde um movimento chamado de *nova história*, o documento é algo que é “construído” pelo historiador. A fonte é construída para fornecer dados para uma historiografia baseada em um problema. (BURKE, 1992). A entrevista concedida se transforma em uma fonte oral: um documento. (CERTEAU, 1982).

Diferentemente do que é proposto por Falleiros – que utiliza gravações de processos criativos na sua análise – eu busco as pistas, os indícios, somente: na narrativa construída na entrevista; e na observação direta da prática musical do artista. Confesso que, idealmente, gostaria de poder gravar essas interações ocorridas nas aulas, para trazer mais materialidade para o que está sendo discutido nas entrevistas, mas, pelo menos, até agora, não obtive autorização, porque possivelmente isso iria interferir no processo de ensino e aprendizagem.

¹⁸ Falleiros explica que alguns improvisadores não enxergam a improvisação como um resultado, ou obra, mas como um fazer: um “acontecimento”. (FALLEIROS, 2012, p. 51).

O uso de entrevistas e documentos autobiográficos como fonte tem sido discutido por diversos autores do campo da história e da sociologia. (FERREIRA; AMADO, 2006). A chamada História Oral, em grande parte baseada em entrevistas de História de Vida, tem sido sistematicamente colocada em xeque, por basear-se em grande parte na memória: algo que é sujeito a esquecimentos, reordenações, recriações, sem esquecer da omissão e da impostura deliberada. Mas ainda assim, vem crescendo e se estabelecendo cada vez mais como campo de estudos. Joutard observa:

Ora, se existem múltiplos vestígios da memória, das inscrições em pedra, o testemunho oral é o documento mais adaptado por sua ambivalência. Os defeitos que lhe atribuem, as distorções ou os esquecimentos tornam-se uma força e uma matéria histórica. Mas a memória é também constitutiva da identidade pessoal e coletiva, tema caro a etnologia mas que interessa igualmente aos historiadores orais. (JOUTARD, 2006, p. 54).

Está claro que no fazer historiográfico não devemos confiar piamente em entrevistas, mas abrir mão deste tipo de fonte pode trazer mais perdas do que benefícios. Para além da história, quantos estudos do campo da Antropologia e da Etnomusicologia seriam inviabilizados se os pesquisadores se privassem do recurso das entrevistas? No caso deste trabalho, as informações encontradas através da utilização do paradigma indiciário não puderam ser cruzadas com vídeos e fonogramas, mas foram mediadas pela minha observação: pela figura do pesquisador. A escassez de fontes; aliada à observação direta da atuação do músico em seu dia a dia, em suas práticas musicais cotidianas; e a possibilidade da realização de entrevistas em um ambiente de confiança mútua, montaram um quadro metodológico que aproximou o trabalho das práticas da etnografia, embora eu utilize primordialmente como referência um autor do campo da História – Ginzburg.

Ressalto, entretanto, que o presente estudo é parte de uma pesquisa exploratória para uma futura investigação do trabalho de Marcus Tardelli. Os actantes identificados serão aspectos a serem observados posteriormente na análise e comparação de obras acabadas e performances gravadas. A metodologia aqui proposta, portanto, se adequa a esta fase da pesquisa, mas deverá ser combinada a outros procedimentos conforme a pesquisa avançar. Tardelli afirmou, em conversa informal, que pretende disponibilizar mais vídeos de seu trabalho após o lançamento do segundo álbum, em

fase de finalização. Estas fontes, a serem disponibilizadas, serão essenciais para o desenvolvimento das novas etapas da pesquisa.

Improviso nas escolhas interpretativas, na digitação e na escolha de repertório

Tardelli afirma que nunca conseguiu se adequar ao improviso, preferindo expressar sua criatividade através da composição:

[...] a gente pode ser sincero, não só em termos de escolhas de nota, mas você pode ser sincero em termos de como tocar as notas. E pode não ser. Você pode tocar aquilo que você acha certo, mas que, de repente, não é aquilo que está passando na sua mente. [...] Nesse lance de improviso, eu nunca consegui muito me adequar [...] Eu sempre acreditei que as notas já tem uma força por si só. Quando você compõe, eu trabalho muito nesse campo da criação com o violão, então, quando você começa a criar, você começa a atribuir valor àquelas notas que você encontrou. Depois é difícil abrir mão. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

Percebe-se que o entendimento de Tardelli sobre o que vem a ser improvisação se assemelha a definição trazida por Alperson, uma maneira espontânea de fazer uma música que não foi composta previamente (ALPERSON, 1984, p. 17), de forma que ele não classifica sua música como improvisação.

Tardelli observou que a expressão de uma composição pode se dar de duas formas: a sincera e a não sincera, que ocorre quando se busca tocar em conformidade com o que se “acha certo”, mas sem expressar “aquilo que está passando na sua mente”.

Eu questiono diretamente se ele costuma preparar estratégias interpretativas, ao que ele responde:

Nada é previsto. [...] Não tem como prever! Como é que eu vou prever? Claro, tem coisas que são deficiências físicas do violão, problemas, por questões até de responsabilidade, você tem que cuidar. Mas a questão do sentimento, eu acho que esse negócio de ralenando e tal, tem muito a ver com a vontade, com o que você está sentindo, com aquela sinceridade. Isso nunca pode ser igual. Na minha cabeça não é igual. Acho que se você for pensar bem, na cabeça de todo mundo, a música nunca vem igual todo dia. A gente que às vezes têm certos métodos que tentam colocar a música sempre igual. Porque tocar em prol disso é também meio inseguro. Você tem muito mais segurança. E eu sofro a questão dos altos e baixos. Como a minha performance tem muito a

ver com a música que está dentro de mim, o quanto está cheio ou não de música na minha cabeça, eu sofro as consequências disso. [...] A diferença do bom pro ruim pode ser imensa. Tem gente em que a diferença não é tão grande. Pra mim, pode ser imensa. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

Tardelli, conscientemente, assume o risco de expressão espontânea da música que está “dentro” dele. Cabe ressaltar que a capacidade de estar preparado para lidar com as exigências do momento e de tomar decisões durante o fluxo da performance são habilidades comumente associada aos improvisadores.

Embora Tardelli tenha experimentado um tipo de ensino formal que em geral estimula uma interpretação racionalizada e preparada — ele é bacharel em violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) — ele se classifica como músico intuitivo. De fato, muito antes de ingressar na faculdade de violão, o músico já fazia apresentações: desde os dez anos de idade, dava concertos em sua cidade natal. Em uma entrevista disponível no YouTube, ele relembra sua formação. A educação formal não é descrita como fundamental para o desenvolvimento das habilidades do músico:

Minha escola é muito tirar de ouvido, as coisas. Eu tive um professor de violão clássico no início, também. Um grande incentivador, um músico de Petrópolis chamado Dorival Lessa. [...] Mas acabou que o caminho que eu segui foi uma linha mais livre. [...] na verdade, eu não queria o violão só. Eu queria alcançar a música que eu ouvia, que eu imaginava, que estava dentro de mim, e o violão calhou. [...] a técnica também se criou de uma forma muito intuitiva. E eu via alguns violonistas, mas aonde eu morava não tinha muito acesso a isso. Então a minha escola foi ouvir rádio e ouvir os discos que eu tinha e ir tirando isso de ouvido. E a música que já estava dentro de mim mesmo. [...] Nem por uma técnica, assim, específica. A técnica surge mesmo como um resultado até. Eu nunca estudei uma técnica para alcançar determinada coisa. Ela foi aparecendo e foi guiada por essa necessidade musical.¹⁹ (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

Defendo a hipótese de que Tardelli tenha desenvolvido esta capacidade de ser espontâneo em sua interpretação — ou de buscar soluções no fluxo de sua prática — através de um processo que começou por algo próximo ao mimetismo. Ele buscava imitar a música que estava sendo tocada: “eu queria alcançar a música que eu ouvia, que eu imaginava, que estava dentro de mim”.²⁰

¹⁹ Entrevista disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_vSAbUSf-W8 > em 6 de agosto de 2019.

²⁰ Falo sobre algo “próximo” do mimetismo, porque Tardelli afirma não apenas reproduzir o que ouvia, mas algo que “imaginava”, o que pressupõe uma criação: ele não poderia imitar o que ele mesmo estava criando.

De forma paralela, essas obras com as quais ele entrava em contato eram também interiorizadas, e ele buscava exprimir a música que “imaginava”, ou “estava dentro dele”. Esta busca parece ter sido compulsiva, uma vez que aos 15 anos de idade já possuía cerca de 100 músicas em seu repertório, o que sugere um processo de imersão. Tardelli tem ouvido absoluto, fato que deve ter contribuído para que tudo isso fosse viável. Todo este processo seria provavelmente enfadonho caso ele se frustrasse ao tentar reproduzir, de ouvido, as músicas que gostava. A busca pela música idealizada se dava também em tempo real, enquanto ele a imaginava.

O músico conta que – como uma forma de aquecimento para a sua prática diária ao instrumento – busca, e faz isso desde muito novo, exprimir ideias musicais que surgem espontaneamente em seu campo mental. Embora não se considere um improvisador, porque não foi esta a maneira que escolheu para se expressar artisticamente, ele vivencia práticas que, se não podem ser chamadas de improvisação livre, se acercam dela:

Às vezes em casa, desde cedo, eu fiquei treinando entender o que é a técnica do violão caminhando pra lá e pra cá, jogando ideias o tempo todo pra fora. Não seria improviso, porque não é em cima de escalas determinadas. Mas, assim, descobrir o que que acontece com os sons e os movimentos, né? Os pedaços do violão, como se ele não tivesse traste, sabe? Sentir o que acontece. Até a relação intervalar. Mas sem saber: é uma segunda menor. Não é saber isso, não. O som mesmo, sabe? Tocar fazendo coisas que vêm à mente. E o dedo pra lá e pra cá. Então, assim, é a maneira que eu estudo tecnicamente também. E vai te ajudar lá na hora. Porque vai dar branco. Às vezes você não sabe. E na hora dos brancos também ajuda. Eu gosto de tocar isso em casa. Ficar aquecendo. Buscar ideias. Coisas simples. Às vezes, não resulta em nada. No mínimo ajuda na intimidade com o instrumento de uma outra maneira que não seja visual. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

Tardelli entende que não está improvisando por não utilizar técnicas comuns à improvisação idiomática, mas o processo que descreve se aproxima de uma improvisação livre. Antes de prosseguir, entretanto, talvez seja importante trazer o debate sobre o que podemos chamar de improvisação livre.

De acordo com a revisão de literatura efetuada para a realização deste artigo, observo que o conceito de livre improvisação, em diversos autores – Costa (2003), Falleiros (2012), Menezes (2010), para citar alguns exemplos – está ligado a

práticas em grupo. Costa afirma que “a livre improvisação é pensada aqui como resultado de uma ação coletiva e intencional originada em uma prática musical por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores”. (COSTA, 2003, p. 13). Falleiros, por sua vez, entende que “para a livre improvisação, o fluxo estabelecido pela articulação entre músicos é fundamental”. (FALLEIROS, 2012, p. 22). Menezes ressalta, para além da interação entre os músicos, o impacto da plateia em práticas de livre improvisação:

Não apenas os improvisadores são desafiados por esta música; a participação da audiência pode assumir também novas e criativas formas. Ao contrário de uma “forma artística” terminada, pronta para ser passivamente consumida em uma economia de consumo em massa, a livre improvisação convida o público ao cerne do processo criativo e estabelece com ele uma cumplicidade estreita de testemunho, de uma experiência que não pode ser repetida. (MENEZES, 2010, p. 18).²¹

Desta forma, há um certo consenso entre estes autores no sentido de que a improvisação livre pressupõe a interação entre os músicos e, por vezes, entre os músicos e a plateia.

Como a prática descrita por Tardelli é solitária, faz parte de sua rotina de estudos, muito provavelmente não poderia ser chamada de uma prática de improvisação livre, se considerarmos as definições dos autores supracitados: Costa (2003), Falleiros (2012) e Menezes (2010).

Entretanto, de acordo com Costa, o improvisador individual pode “se abrir para as amplas possibilidades da *free improvisation*”. (COSTA, 2003, p. 94). Ele observa que seria impossível, para o solista, se livrar totalmente dos condicionamentos idiomáticos e físicos: “ligados à fisicalidade do instrumento”, mas existiria a possibilidade dele “cada vez mais se aproximar do molecular fazendo de sua performance uma constante sequência de descobertas”. (COSTA, 2003, p. 94). Esta busca, que é recomendada por Costa, levaria a improvisação individual por caminhos que a distanciariam das estruturas contidas na improvisação idiomática e até mesmo dos clichês musicais. Na

²¹ “Not only players are challenged by this music; the audience participation can also take new and creative forms. Contrary to the finished “artistic form” ready to be passively consumed in a mass-market economy, free improvisation invites the audience to the core of the creative process and establishes with them a close complicity as witnesses to an unrepeatable experience.” (MENEZES, 2010, p. 18).

livre improvisação defendida por Costa, isto é um objetivo a ser perseguido, mas não parece ser um dos objetivos da prática descrita por Tardelli.

Desta forma, a prática de estudo do músico se aproxima da livre improvisação (COSTA, 2003) quando não depende de uma técnica de improvisação com estruturas pré-estabelecidas, mas se afasta por não querer necessariamente romper com estruturas e clichês. Por estas razões, me parece inadequado caracterizar a prática tanto como improvisação livre quanto como improvisação idiomática. Talvez seja mais seguro, para não incorrer em inconsistências conceituais, entender o processo como algo que toma de empréstimo características de ambas as práticas.

O resultado das habilidades desenvolvidas pelo exercício da improvisação, como rotina de estudo, é outro actante que se articula com o todo no fazer musical do artista.

Outro aspecto trazido por Tardelli que merece ser destacado é o fato dele associar suas práticas solitárias de improviso como o desenvolvimento da capacidade de lidar com os “brancos” que podem ocorrer em qualquer performance. Isto sugere que, ainda que o músico opte por não ser um improvisador, ele pode se beneficiar de estudos que incorporem práticas com aspectos da improvisação livre.

Tardelli também destacou que a busca pelos sons ao violão — seja para tocar as músicas que ele queria reproduzir ou para dar vida às que ele imaginava ao mesmo tempo em que tocava — tinha um caráter mais tátil que visual. Tanto a técnica desenvolvida por ele quanto as escolhas de digitação se dão através de uma busca tátil. Ele relata:

Eu fico dependente de ter a música na minha cabeça para tocar bem. E quando não tiver? Você tem lá o show marcado. Você tem que saber pra onde o dedo vai também, mas assim, no fundo, quando eu tento olhar pro braço... Eu olho pro braço, mas por timidez, não porque eu quero ver. Mas quando eu olho pro dedo: você não colocou o dedo aqui porque você marcou aquele lugar. É mais pelo movimento que eu faço. Se eu for associar técnica a isso, no caso do violão, não é muito o local, o traste ou o desenho do acorde. São os movimentos que o dedo faz. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

Indo de encontro ao processo que Tardelli descreve, Costa reconhece, ao abordar a improvisação solista, que aspectos da “fiscalidade do instrumento” não podem ser desassociados daquele que o toca. Ele afirma que “a separação entre vocabulário e procedimentos é ilusória no que diz respeito ao processo real da performance

do improvisador”. Ele traz uma declaração do músico australiano Jim Denley, improvisador, trazida por Bailey, a qual aqui transcrevo na íntegra: “os pensamentos e decisões estão sustentados e modificados pelos meus potenciais físicos e vice e versa, mas assim que tento defini-los separadamente, encontro problemas. É um empreendimento sem sentido, pois é o próprio emaranhamento de níveis de percepção, consciência e fisicalidade que constitui a improvisação”. (BAILEY, 1993, p. 108).²²

A intenção de expressar a música de acordo como ela se apresenta na hora da performance musical associada a esta capacidade técnica de buscar as notas de forma tátil no momento em que elas se apresentam no campo mental faz com que, por vezes, ele mude a digitação de forma improvisada.

Como a forma com que o som se apresenta é variável e há uma habilidade desenvolvida no sentido de expressar essas mudanças, a improvisação na digitação se torna viável. Tardelli comenta sobre o improviso na digitação:

Às vezes muda a digitação. [...] Por exemplo, quando eu vou de um violão pro outro, inclusive, às vezes, muda. Tem horas que você faz uma nota aqui e tem um violão que não faz bem. Então você acaba fazendo pro outro lado. E como a técnica é mais despadronizada — a minha técnica não é em cima de padrões [visuais], inclusive quando se está fazendo acorde — os dedos, eles vão se organizando. Vão andando na frente. [...] muita gente olha e acha que é um acorde diferente. Mas a montagem dele está diferente, porque as vozes andaram tanto internamente ali, que parece com a forma de um outro acorde, mas é aquele mesmo acorde com sétima maior, entendeu? Então, às vezes muda de acordo com o andar da melodia, da expressão. Mas não é que meu trabalho foque nisso. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

O improviso na digitação, para Tardelli, seria um recurso eventual para dar mais expressividade às frases musicais. De acordo com a minha observação da prática do artista, percebo que, em geral, estas variações estão mais para a exceção do que para a regra: como ele mesmo confirmou, não é o foco do trabalho dele.

Outro aspecto da improvisação que está incorporado na maneira de Tardelli conduzir sua performance tem ligação com situações em que a interação com o público

²² “The thoughts and decisions are sustained and modified by my physical potentials and vice versa but as soon as I try and define these separately, I run into problems. It’s a meaningless enterprise for it is the very entanglement of levels of perception, awareness and physicality that makes improvisation.” (BAILEY, 1993, p. 108).

determina aquilo que será tocado. O artista se permite fazer alterações em seus programas, no que diz respeito ao repertório que será encenado, de acordo com sua interação com o público. Ele explica:

A última turnê que eu fiz, eu passei começando com essa música: uma Bachiana do Villa-Lobos, que é uma música que eu até eu coloco um bordão. É uma música muito densa. Mas pela vontade, não porque o público vai gostar disso. Isso não tem como saber. E aí você vai sentindo também a interação. Essa interação é uma coisa dinâmica. Depende muito. E não é o aplauso, não. Por incrível que pareça. Não tem a ver com a quantidade de aplauso. É alguma coisa da energia. De você sentir. Mas isso é tão subjetivo, né!? É subjetivo, então não dá pra falar muito. Mas essa energia tem tudo a ver com a performance no palco. Eu acho. Se sentir que você está ali só meio que instruindo as pessoas com repertório é horrível. Ou então sair tocando tudo que vem na cabeça como se fosse um egoísta, sabe? Não. Eu acho que é uma questão mesmo que tem que ter: você sentir que está compartilhando um momento. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

O público e a energia que circula entre o músico e a plateia são actantes capazes de determinar aspectos únicos a cada fazer musical de Tardelli. Ele se vê obrigado a fazer algo que não foi planejado previamente para se adequar a estas condições que são variáveis e subjetivas.

Aspectos pessoais também fazem parte deste conjunto de coisas que podem influenciar e trazer elementos novos, improvisados, a cada apresentação. Tardelli contou que tem extrema dificuldade de fechar um repertório com meses de antecedência, o que muitas vezes lhe é exigido em seus compromissos profissionais:

Acho que a maioria dos programadores de concerto ficam chateados comigo. Ficam: mande o programa. Manda o programa! Aí eu mando o programa que eles pedem bem antes. Às vezes eles pedem três, quatro meses antes. Aí começa a chegar. Não precisa nem ser só na semana, às vezes um mês antes, eu já digo assim: ai, acho que não vou ter mais vontade de tocar metade daqueles negócios ali. Eu só sei mesmo a vontade do que eu vou ter de tocar no palco. Então eu mudo sempre, mudo, acabo mudando. Muitas vezes não posso, não dá. [...] Eu acredito muito nessa coisa da vontade. Se você toca porque tem que tocar, é uma coisa, se você toca porque está com vontade é outra. [...] Enfim. Mas eu sou péssimo nisso. Eu não consigo fechar um programa. Chega lá, eu vou tentando o que eu tenho mais vontade, pelo meu estado de espírito. [...] Quando eu estou tocando sem essa necessidade de tocar, eu já não estou tocando tão bem como eu acho que posso tocar. O principal pra mim, eu acho que é assim que funciona. (Entrevista concedida por Tardelli em 27 de junho de 2019).

O “estado de espírito” e a “vontade” do intérprete também são outros actantes capazes de desencadear elementos improvisados, modificando e definindo o

repertório que será encenado pelo artista. Quando por motivos contratuais ele precisa tocar o repertório acordado, a ausência de “vontade” também será um actante a ser incorporado ao complexo sistema.

Os actantes e as improvisações descritas

Baseando-me no que foi descrito na seção anterior, identifiquei, no quadro 1, abaixo – na coluna A – os actantes capazes de provocar a improvisação em algum grau, conforme descrito por Tardelli. Na coluna B, enumero os elementos improvisados citados.

Quadro 1: relação de actantes e elementos improvisados

A (Actantes)	B (Improviso)
Sinceridade	Escolhas interpretativas
Assumir o risco	Improviso nas digitações
Técnica desenvolvida para chegar a uma “necessidade musical”	Programa
Relação tátil com o instrumento	
Habilidades desenvolvidas nos exercícios de improvisação	
Branco	
Interação com o público	
Energia	
Estado de Espírito	
Cláusulas contratuais	
O instrumento (violão)	

Fonte: elaborado pela autora

Podemos observar, na fala de Tardelli, a descrição direta de actantes interagindo entre si: as habilidades desenvolvidas nos exercícios de improvisação interagindo com os possíveis “brancos” que ocorrem na performance; a relação tátil interagindo com o instrumento; a sinceridade interagindo com o risco.

Mas podemos extrapolar estas interações descritas. Não seria absurdo supor, por exemplo, que o “estado de espírito” possa interagir com os “brancos” ou com a interação com o público.

Toda esta rede complexa acaba impulsionando soluções improvisadas tanto na interpretação das peças quanto nas digitações. Elas também influenciam a própria escolha do repertório.

Ressalto que a enumeração contida na tabela acima, se propõe apenas a auxiliar no mapeamento da rede de actantes presentes na performance, tendo como base, as reflexões contidas na seção anterior. Utilizo aqui uma estratégia similar a usada por Cobussen, quando ele aponta um ou poucos actantes, colocando-os em evidência, sem pretender, com isso, gerar uma visão reducionista do evento. (COBUSSEN, 2017, p. 35). Sendo, assim, uma estratégia que admite a inviabilidade de detectar e discorrer sobre todos os actantes presentes na rede.

Considerações finais

Costa, no artigo em que dialoga com Cobussen, afirma que admitir que qualquer performance musical possui algum nível de improvisação pode reduzir “o poder dos ambientes centrados especificamente sobre improvisação”. (COBUSSEN; COSTA, 2015, p. 150). Partindo da opinião dele, eu questiono: isso seria uma coisa necessariamente ruim, especialmente para o contexto brasileiro? Particularmente, acredito que não. Discutir como trazer a prontidão do improvisador, que se baseia em grande parte na escuta, é algo que pode ser benéfico em qualquer performance musical. Acredito também que discussões com as trazidas neste artigo podem inclusive estimular inovações em processos de ensino e aprendizagem como foco no desenvolvimento da técnica e da expressividade em qualquer ambiente ou repertório.

Procurei colocar em foco alguns aspectos da prática musical de Marcus Tardelli – um músico que se destaca por sua originalidade técnica e artística – e pude identificar algumas de suas motivações pessoais para fazer música. A fala de Tardelli me fez repensar minha própria relação com a música. Quantas vezes, ao iniciar o estudo de uma nova peça, ou ao tentar resolver problemas técnicos, fui tomada por um sentimento de ansiedade provocado por questões que não tinham nada a ver com a minha necessidade de expressão ou, para usar palavras dele, com a “verdade” do que eu queria expressar naquele momento? Garanto que muitas vezes.

Com o objetivo de ter alguma segurança – seja porque eu precisaria fazer uma prova em alguns dias ou apresentar uma peça em público – perdi oportunidades de dar prioridade à expressão daquilo que estava se passando no meu campo mental. O resultado disso, ao longo dos anos, foram muitas execuções musicais pouco expressivas.

No que se refere à técnica, também percebo que, no intuito de me adequar ao que é considerado certo – ou que eu acho que é considerado certo – deixei de buscar soluções, que poderiam ser inovadoras, para resolver problemas técnicos, preferindo copiar soluções que deram certo para outras pessoas, mas que não funcionaram tão bem para mim.

Em última análise, espero que este trabalho contribua para que músicos e educadores reflitam sobre questões que podem nos levar a padronizações estéticas e técnicas. Repensar meu próprio trabalho buscando dar atenção a alguns actantes citados por Tardelli tem sido benéfico para me impulsionar a fazer música de forma mais espontânea e sincera.

Referências

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música – Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ALPERSON, Philip. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, no. 1, pp. 17–29, 1984. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/430189>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. Da Capo Press, Ashbourne, England, 1993.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. London: British Library National Sound Archive, 1992.

BORGO, David. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music Author(s): *Source: Black Music Research Journal*, Vol. 22, No. 2, , p. 165-188, Autumn, 2002.

BURKE, Peter. *A Escrita e história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARNAUX, Jean. *Aplicabilidade das técnicas estendidas do violonista Marcus Tardelli: desenvolvimento de repertório e recital demonstrativo*. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música – Práticas Interpretativas) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CHARNAUX, Jean. Vídeo recital. Disponível em <<https://vimeo.com/395533163>>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

COBUSSEN, Marcel. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press, 2017.

COBUSSEN, Marcel; COSTA, Rogério. Dialogue on Improvisation, Composition as Performance: on singularity, complexity and context. *Revista Música*, 15 (1), 149-164. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114707>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

COSTA, Rogério. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2003.

FALLEIROS, Manuel. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – USP, São Paulo, 2012.

FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 43-62.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Vol. 16, n. 1, pp. 91-122, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779379>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 182-188, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 dez. 2020.

MENEZES, José Manuel. *Creative Process in Free Improvisation*. Master (Psychology for Musicians) – University of Sheffield, 2010.

NETTL, Bruno. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, 60, 1-19, 1974.

NETTL, Bruno. *In the Course of Performance*. Univ. of Chicago Press. 1998

MORAES, Vinicius de. *Valsa de Eurídice* interpretada por Marcus Tardelli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4qt8fvwI2x8>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

SOLIS, Gabriel; NETTL, Bruno (ed.). *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009.

TARDELLI, Marcus. Depoimento [jan. 2013] Canal: Violão Ibérico (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_vSAbUSf-W8>. Acesso em: 6 jul. 2019.

TARDELLI, Marcus. Depoimento [jun. 2019]. Entrevistador: Roberta Mourim. Rio de Janeiro: 2019. Arquivo sonoro digital.

Submetido em: 14/09/2020

Aceito em: 18/12/2020

Publicado em: 28/12/2020