

## A IMPROVISACÃO MUSICAL COMO AÇÃO POLÍTICA

Rogério Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste texto pretendo aprofundar as reflexões a respeito das dimensões políticas da improvisação musical tendo como referência as atividades de ensino e pesquisa que desenvolvo no Departamento de Música da Universidade de São Paulo há mais de 20 anos, principalmente através das práticas desenvolvidas com a Orquestra Errante. A proposta é investigar de que formas a improvisação pode funcionar como ação política contra formas de opressão que ocorrem na sociedade contemporânea, combatendo a exclusão, o racismo e o patriarcado. Para a realização dessa tarefa, estabeleço diálogos com perspectivas e teorias decoloniais, afrológicas e feministas.

**Palavras chave:** improvisação musical, ação política, educação musical

## MUSICAL IMPROVISATION AS POLITICAL ACTION

**Abstract:** In this text I intend to deepen reflections on the political dimensions of musical improvisation, taking as a reference the teaching and research activities that I have been developing in the Department of Music at the University of São Paulo for over 20 years, mainly through the practices developed with Orquestra Errante. The proposal is to investigate how improvisation can work as a political action against forms of oppression that occur in contemporary society, fighting exclusion, racism and patriarchy. To carry out this task, I establish dialogues with decolonial, afrological and feminist perspectives and theories.

**Key words:** musical improvisation, political action, musical education

---

1 Professor, compositor e saxofonista ligado ao Departamento de Música da ECA/USP. Possui vasta produção bibliográfica sobre improvisação publicada em revistas, anais de congresso e livros (vide <https://usp-br.academia.edu/Rog%C3%A9rioCosta>). Atualmente é um dos pesquisadores principais do Nusom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP - <http://www2.eca.usp.br/nusom/>) onde desenvolve projetos de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo tais como composição, educação, tecnologia, etnomusicologia, filosofia e ciências cognitivas. O mais importante dos seus projetos artísticos atuais relacionados a esta pesquisa é a Orquestra Errante (<http://www.orquestraerrante.eca.usp.br/>). Links: <https://orcid.org/0000-0002-2927-0421>, <https://scholar.google.com.br/citations?hl=pt-BR&user=8xeX6eYAAAAJ> e <https://lattes.cnpq.br/1102723692631539>

## **A improvisação, a vida e os processos de subjetivação**

A palavra vida remete a um conceito complexo que pode ser abordado a partir de muitas perspectivas: biológica, religiosa, filosófica, sociológica, antropológica, política etc. No dicionário de filosofia de Nicolas Abbagnano a definição para a palavra vida é a seguinte: “Característica que têm certos fenômenos de se produzirem ou se regularem por si mesmos, ou a totalidade de tais fenômenos (ABBAGNANO, 2007, p.1195). Os biólogos Maturana e Varela propõe o conceito de autopoiese para definir a vida relacionando-a com os processos cognitivos e à construção da identidade:

O processo de construção de identidade é circular: uma rede de produções metabólicas que, entre outras coisas, produzem uma membrana que torna possível a existência mesma da rede. Esta circularidade fundamental é portanto uma autoprodução única da unidade vivente em nível celular. O termo autopoiese designa esta organização mínima do vivo. (MATURANA; VARELA, 1997, p. 47).

Se a autopoiese tem tido influência é porque soube alinhar-se com outro projeto, cujo centro de interesse é a capacidade interpretativa do ser vivo, que concebe o homem não como um agente que ‘descobre’ o mundo, mas que o constitui. É o que podemos chamar o giro ontológico da modernidade, que no final do século XX se perfila como um novo espaço de vida social e de pensamento que está certamente mudando progressivamente a face da ciência. (MATURANA; VARELA, 1997, p. 35-36).

Quando falamos de vida a partir destas perspectivas, falamos de fluxo vital, identidade, organismo, membranas, permeabilidade, homeostase, adaptabilidade etc. Os processos de subjetivação operam nesse contexto, relacionando as identidades individuais em suas relações com o ambiente (natural, social, econômico, familiar, cultural, etc.).

Quando atentamos para as possíveis relações entre a vida e a improvisação musical deparamos com outros conceitos relacionados a esses anteriormente mencionados: presença, memória, escuta, interação, imprevisibilidade e contingências. Pode-se dizer que, sob determinado ponto de vista, viver é improvisar, na medida em que, para viver é necessário interagir e lidar com as relações entre o que é previsível e controlável e o que é imprevisível e incontrolável. Para improvisar é preciso lembrar das vivências passadas (memória) e estar presente para decidir a cada

momento, escutando, flexibilizando e se adaptando às contingências. Há agentes e forças que almejam a previsibilidade e o controle do fluxo vital<sup>2</sup>. Mas a habilidade para se adaptar ao acaso e ao fluxo imprevisível (e muitas vezes, inevitável) dos acontecimentos pode ser fundamental para a sobrevivência. Por isso, pode-se dizer que a vida é, em certa medida, improvisação. Por outro lado, pode-se dizer que improvisar é uma forma de viver<sup>3</sup>. Na realidade, a improvisação pode ser pensada como um aspecto essencial nos processos de subjetivação que se caracterizam como fluxo ou devir que é realizado através das trocas entre aquilo que é restrito e previsível, e aquilo que é aberto e imprevisível. Num texto que publiquei em 2013 a respeito das relações entre a improvisação e o devir pode-se ler que:

[...] com relação à livre improvisação é possível afirmar que o único critério de consistência é a conservação do ser pelo devir. Isto é, a livre improvisação só é enquanto processo. Nela existe um ser potencial inicial (o ambiente da improvisação pré-individuado, sistema de potências constituído pelas disposições dos músicos participantes) e a improvisação enquanto processo de individuação que só existe (só se conserva enquanto ser) se há um devir, realizado através de trocas entre estrutura (estados provisórios do fluxo) e operação (devir propriamente dito) (Costa, 2013, p. 37 e 38).

Idealmente, na improvisação livre enquanto ação política intencional e deliberada, a performance pode ser pensada como um agenciamento arriscado que ocorre num ambiente vazio de restrições, no limiar entre o conhecido e o desconhecido. A dimensão do desconhecido se manifesta na ausência de fronteiras, hierarquias e estruturas de poder. Nesse ambiente as singularidades, as diferenças e as subjetividades se integram num ambiente de interação dinâmica, acolhimento e conversa coletiva. Trata-se de um espaço-tempo indeterminado no qual performers concordam deliberadamente em se perder sem outro fundamento senão a realidade móvel de um presente compartilhado. Os improvisadores não procuram preencher esse vazio, mas abri-lo e torná-lo um campo de testes (artístico, social, político e ecológico). Nesse processo os improvisadores confiam nas potencialidades do presente e consentem na vulnerabilidade dos seus gestos para permitir a emergência de uma arte que se associa ao mundo pela participação.

---

<sup>2</sup>Como veremos mais a frente, as estruturas de poder nas sociedades contemporâneas (estado, escolas, igrejas etc.) almejam, por razões óbvias, a estabilidade, a previsibilidade e o controle.

<sup>3</sup>Neste sentido, a improvisação musical pode ser pensada como um treinamento para a vida uma vez que lida com a incerteza, a imprevisibilidade, as relações, a capacidade de adaptação e a maleabilidade.

Dessa forma, a improvisação pode ser pensada como uma forma de conhecimento que se dá através da prática coletiva e expressiva: ao improvisar experienciamos os relacionamentos imediatos entre nossos corpos e os outros. Ao mesmo tempo, na dimensão do conhecido, a improvisação se relaciona com as memórias e com o passado já que ela é também, uma forma de rememoração e repetição. São os corpos – historicamente constituídos em processos de subjetivação singulares – que participam do jogo interativo da performance. A performance é, em si mesma, uma continuidade dos processos de subjetivação que colocam em interação e narram o passado de cada participante através do filtro do presente. Idealmente, para improvisar não é necessário aprender sistemas e regras que estabelecem repetições e hábitos, acertos e erros, recognições. Improvisar (e viver) é habitar um território instável e em constante invenção. A improvisação gera conhecimento corporificado.

A improvisadora LaDonna Smith, em texto publicado em 2004 na revista *"The Improvisor"* sintetiza de forma singela as relações entre a improvisação e a vida em seus aspectos temporais, pessoais e coletivos:

A improvisação faz parte da vida. É um momento de travessia. Cruzando o limiar do conhecido e do desconhecido. São verdadeiramente os pontos de partida momentâneos e instantâneos baseados nas memórias da experiência e no vazio do desconhecido. (tradução minha - Smith, 2004)<sup>4</sup>.

## **A improvisação e a política**

O ser humano é um ser político. A vida e todas as ações e ideias humanas têm uma dimensão política. Às vezes essa dimensão está oculta, intencionalmente ou não. A ideia de que existe uma prática musical neutra, apolítica já é em si uma atitude política que escamoteia ações e intenções ocultas relacionadas a ideias de música, lugares de fala, hierarquias, estruturas de poder e hegemonias. A ideia de neutralidade está ligada à ideia de uma música pura e absoluta que paira acima dos contextos sociais e culturais e que, por isso, seria universal, enquanto as outras seriam músicas étnicas. Na realidade, essa é a música de quem detém o poder político, econômico e cultural. No nosso

---

<sup>4</sup> Improvisation is a part of life. It is a time of crossing. Crossing the threshold of known and unknown. It is truly the instantaneous momentary points of departure based on memoirs of experience and the void of the unknown.

contexto trata-se da música erudita europeia(e mais contemporaneamente, estadunidense), expressão do colonialismo, do neocolonialismo e do patriarcado branco. Essa música, em constante transformação, tem sido utilizada no Brasil desde o século XVI nos projetos coloniais. Obviamente, há todo um campo intermediário de relações mútuas e de adaptações entre colonizadores e colonizados. Nada é estático. Porém, a correlação de forças pende sempre para os sistemas hegemônicos.

As dimensões sociais, “extramusicais” e políticas da improvisação tem estado em debate no Brasil e no mundo já há algum tempo. Muitos congressos, encontros e publicações têm se dedicado ao assunto. A revista canadense *Critical Studies in Improvisation*, por exemplo, resume assim os seus objetivos:

CSI procura revelar as estruturas complexas das práticas de improvisação e desenvolver uma compreensão enriquecida das funções sociais, políticas e culturais que essas práticas desempenham. Estamos particularmente interessados em artigos históricos e contextualmente específicos que questionem a improvisação como uma prática social e musical e que avaliem como as práticas performáticas inovadoras desempenham um papel no desenvolvimento de novas formas socialmente responsivas de construção de comunidade através das fronteiras nacionais, culturais e artísticas (tradução minha)<sup>5</sup>.

Neste texto, pretendo aprofundar as reflexões sobre esse tema a partir das práticas da Orquestra Errante<sup>6</sup>. Proponho pensar a improvisação musical como ação

---

<sup>5</sup> CSI seeks to reveal the complex structures of improvisational practices and to develop an enriched understanding of the social, political, and cultural functions those practices play. We are particularly interested in historically and contextually specific articles that interrogate improvisation as a social and musical practice, and that assess how innovative performance practices play a role in developing new, socially responsive forms of community building across national, cultural, and artistic boundaries (<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/about>).

<sup>6</sup>A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e ao NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP) e que se dedica à pesquisa sobre processos de criação que se utilizam da improvisação, e suas conexões com outras áreas do conhecimento (composição, educação musical, etnomusicologia, tecnologia, sonologia, filosofia etc.). A orquestra – que foi fundada em 2009 pelo professor, compositor, performer e pesquisador Rogério Costa – é composta por músicos oriundos dos mais diversos meios e com as mais variadas formações musicais. A prática experimental da OE é baseada na criação coletiva em tempo real e no pressuposto de que qualquer som pode ser usado em uma performance musical. A Orquestra Errante procura desenvolver suas atividades da forma mais interativa, democrática e não hierarquizada possível. Na OE, todos são performers-criadores e os principais pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A principal metodologia de trabalho do grupo é a conversa. A formação instrumental da orquestra inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.). A Orquestra serve também como laboratório para as pesquisas acadêmicas dos seus integrantes em nível de graduação, iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doc (<https://orquestraerrante.eca.usp.br/>).

intencional que – para além de seus objetivos artísticos e pedagógicos – enfrente as políticas hegemônicas e que se coloque como uma ferramenta para a inclusão e o acolhimento de culturas musicais excluídas e subalternizadas. O enfoque do texto será, portanto, colocado menos nas dimensões técnicas e materiais da improvisação e mais em suas dimensões relacionais e pedagógicas. A esse respeito, o pesquisador e improvisador George Lewis afirma numa palestra promovida pela Biblioteca do Congresso dos EUA, comentando o seu livro de 2008 (Lewis, 2021):

Eu gostaria de libertar a ideia de improvisação de modelos musicais e artísticos. Podemos encarar a improvisação musical ou não como uma relação pedagógica em que escutamos para saber onde estamos e onde estão os outros, onde ideias e informações são transmitidas de uns para os outros, onde se aprende sobre si mesmo ouvindo as respostas dos outros que parecem estar de alguma forma relacionadas a você. Assim a improvisação se torna uma prática crítica bem como um meio de afirmação estética. Mas crucialmente, a improvisação se torna um espaço onde a descontinuidade, a ruptura, o apoio e a luta tornam-se caminhos audíveis para novas experiências (tradução Rômulo Alexis).

É importante ressaltar o quanto as lutas políticas se dão de forma muito intensa na dimensão estética. Neste sentido, quero evidenciar o quanto a improvisação musical pode se colocar com uma ferramenta importante. A propósito, por exemplo, da luta antirracista, a pesquisadora Lia Schucman comenta:

[...] há necessidade de se pensar a ideia de estética não como a pensada no senso comum, definitivamente, ligada ao ideal de beleza ocidental, mas sim pensa-la de forma ampla, como arte da vida, como produção e transformação da existência, o estético como possibilidade de se ligar ao outro [...]. A dimensão estética, assim, pode ocupar uma posição privilegiada para se pensar a luta antirracista e é esse referencial que é explorado para propor uma lógica da identificação que ponha em cena o sujeito a partir da relação estética com o outro [...] Assim, é possível pensar em uma estética nascida da vida de todo dia, isto é, dos sentidos criados por vivências afetivas comuns (Schucman, 2020, p. 201)“.

Para a reflexão que proponho neste texto a improvisação musical tem uma clara dimensão política na medida em que instaura um espaço relacional focado no processo e não na produção de obras musicais. Para esta proposta o que importa é a preparação de um ambiente propício e favorável a este tipo de ação. Inclusive, trata-se de um tipo de ação musical aberta a não especialistas. O foco é a autonomia, a interação, o

acolhimento e a criatividade individual e coletiva. Por isso o caráter pedagógico, lúdico, não competitivo e não hierarquizado desta prática. A ideia é evitar a divisão de trabalho e de funções, típicas da música de concerto. Nesse ambiente todos são criadores, performers e ouvintes. Enquanto prática musical relacional empírica, a performance de improvisação é temporal e espacialmente localizada no aqui e agora. Num texto de 2019, eu descrevi a complexidade contextual do momento da performance:

[...] este **aqui** é multidirecional e este **agora** é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta (Costa, 2019, p. 543).

### **Aproximações iniciais**

A perspectiva que quero trazer neste texto tem a ver com uma atuação específica dentro de instituições de ensino e pesquisa brasileiras. Parto de uma reflexão sobre a crise da universidade e formulo algumas perguntas: porque a música está na universidade? Como incluir os excluídos e os invisibilizados (mulheres, não-brancos, negros, indígenas, comunidade LGBTQI+)? Como escapar das capturas do desejo empreendidas pelo capitalismo colonial onde tudo é mercadoria? Como fugir de um ensino elitista, tecnicista e desvinculado das realidades locais? Como lidar com o produtivismo, a meritocracia, a competitividade, o individualismo, as hierarquias, a divisão de trabalho e a alienação. Como evitar a mistificação das ideias de gênio, cânone e obra prima? Como escapar da dualidade da música erudita versus música popular? Como fugir das narrativas pseudo universais e naturalizadas dos colonizadores e suas estruturas de poder? Como enfatizar a criatividade coletiva e socializar o fazer artístico. Como pensar a educação e a produção de conhecimento como prática de liberdade (FREIRE, 2015)?

Para Maturana e Varela (Maturana; Varela, 1997) o conhecimento é ação, produção e invenção e não representação. Já a representação e a reconhecimento supõem um mundo pré-existente, estável e previsível. No conhecimento pensado enquanto ação, sujeito e objeto se definem mutuamente e a invenção não é um pressuposto

reservado a gênios artísticos ou científicos. Ela permeia o cotidiano, pois é imanente à própria cognição.

São inúmeras as estruturas sociais e instituições que reprimem os processos de construção do conhecimento enquanto invenção. Para a estabilidade do estado e para a manutenção da estrutura econômica e das hierarquias de poder na sociedade de classes é importante a afirmação da estabilidade de um mundo pré-existente e previsível. As escolas, em grande medida, colaboram com este projeto de manutenção da estabilidade<sup>7</sup>. As estruturas de classe e as superestruturas ideológicas reprimem este tipo de cognição. Existem processos de captura, inclusive do desejo, que inibem a cognição enquanto ação, produção e invenção.

Segundo Rolnik o capitalismo produz várias formas de captura do desejo, visando controlar e estabilizar os fluxos vitais:

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro [...]. A força de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo os seus desígnios (Rolnik, 2018, p. 32).

Em textos anteriores tenho me dedicado a refletir sobre as dimensões políticas das práticas de improvisação que desenvolvo, principalmente no âmbito das atividades da Orquestra Errante (Costa, 2018, 2019, 2020 a e 2020 b). Alguns temas relacionados a esta questão já foram tratados nestes textos:

[...] proponho que a improvisação livre seja pensada enquanto um tipo de ação que se integra num agenciamento complexo que inclui várias dimensões [...] e, neste sentido, manifesta intenções de atuação dentro de um campo social com vistas à sua transformação, podendo configurar um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder (Costa, 2017, p.69).

[...] a improvisação livre, por ser uma prática interativa, coletiva e não hierarquizada, tem por objetivo desalienar os indivíduos, liberando-os das naturalizações ideológicas universalistas, dotando-os de uma postura crítica e criativa que possibilita a superação das barreiras idiomáticas que se interpõem nas tentativas de interação e diálogo com o outro, favorecendo assim a superação da intolerância. Sob esta perspectiva, o livre improvisador não almeja a excelência técnica, a inserção no mercado de vendas do

---

<sup>7</sup> Não estou propondo uma visão maniqueísta. Não ignoro o fato de que as escolas são instituições complexas, constituídas como ambientes heterogêneos e muitas vezes conflituosos onde interagem diferentes projetos político pedagógicos, estratégias didáticas, abordagens, epistemologias e paradigmas. Por outro lado não se pode negar a existência de tendências hegemônicas conservadoras em grande parte delas.

capitalismo, o produtivismo e a consequente comodificação comercial de sua “produção” (Costa, 2018, p. 180 e 181).

Neste texto pretendo relacionar os agenciamentos maquínicos que ocorrem no ambiente criativo da Orquestra Errante com as estratégias de insurgência propostas por Suely Rolnik contra o que ela designa como a patologia do regime capitalista colonial. Um exame detalhado da montagem desse laboratório de criação e improvisação revela modos de cooperação micropolítica que estabelecem uma espécie de pragmática clínico-estética-política entre seus membros, funcionando como uma espécie de antídoto contra essa corrupção do desejo empreendida pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo (Costa, 2020 b, p. 339).

Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente dinâmico de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa [...] creio que a discussão sobre os conceitos que fundamentam as atividades e a descrição do ambiente de trabalho da Orquestra Errante colocam de forma implícita várias questões ligadas aos pressupostos políticos que subjazem este tipo de atividade. Me parece que pensar na potência criativa deste ambiente de criação coletiva aponta, necessariamente para uma forma de resistência absolutamente contemporânea (Costa, 2020 a, p. 327).

### **Improvisação e decolonialidade**

[...] construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música. [...] Até quando, Brasil, vamos sustentar esse projeto colonial de ensino de música? Até quando, Brasil, vamos perpetuar os epistemicídios musicais e a exclusão de práticas culturais que tecem a nossa identidade nacional? Até quando, Brasil, vamos legitimar um ensino de música elitista e descomprometido com os problemas que dia a dia assombram pessoas desfavorecidas pela pátria colonialmente ensinada a ser excludente (Queiroz, 2020, p.154, 155)?

No que diz respeito ao combate ao eurocentrismo a prática da improvisação contemporânea da Orquestra Errante possibilita a substituição das narrativas naturalizadas pelos colonizadores que subsidiam a suposta superioridade da música “séria” europeia – falsamente universal – diante das músicas populares dos países colonizados, vistas como músicas étnicas, atrasadas ou exóticas. Na perspectiva

decolonial, todas as músicas, inclusive a música erudita europeia, são posicionadas e contextualizadas, histórica e geograficamente e por isso manifestam aspectos de suas estruturas culturais e sociais específicas. Desaparecem os padrões de comparação e julgamento amparadas em aspectos técnicos supostamente universais e neutros de qualidade. Não há música superior. Há músicas diferentes para contextos diferentes e sendo assim, a música europeia é também música étnica. Trata-se de um projeto de decolonização da escuta que envolve a desconstrução do poder que se manifesta na formulação de uma “escuta pronta, ideal, condicionada aos padrões estabelecidos por práticas eurocentradas como as que são ensinadas em escolas, conservatórios e universidades brasileiras e propõe uma experiência sonora aberta e destituída de parâmetros previamente definidos (Manziona, 2023, p.16)”

A proposta da Orquestra Errante questiona também as tradicionais estruturas hierárquicas da música erudita europeia constituídas pelas funções de compositor, regente, performance e público. Os músicos improvisadores são, ao mesmo tempo, compositores, performers e público de uma ação musical coletiva. Trata-se de substituir a primazia de um sistema que privilegia o conhecimento e a reprodução do repertório canônico europeu “universal” por ações musicais criativas conectadas às contingências locais do aqui e agora, e que, por isso, envolvem uma pedagogia musical não baseada transmissão de conteúdos, mas sim na construção coletiva de um conhecimento contextualizado. Com isso, se diluem as estruturas de poder que fundamentam as hierarquias entre os envolvidos no fato musical.

Trata-se também de recolocar o papel do corpo – invisibilizado nas práticas interpretativas tradicionais da música europeia<sup>8</sup> – no centro da ação performática criativa e coletiva. Esse processo estabelece um ciclo retroativo entre os movimentos do corpo e o caráter expressivo da música. O corpo da pessoa que improvisa se mobiliza de uma forma específica. Há todo um agenciamento complexo envolvendo o dentro e o fora: os outros, o ambiente, o som, os movimentos, o instrumento, a memória e a

---

<sup>8</sup> Segundo a pianista e compositora Catarina Domenici “A concepção platônica de obra musical requer um *performer* nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída [...]. A demanda pela invisibilidade do performer foi expressa por Stravinsky na responsabilidade moral que a *performance/performer* tem em negar a sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da *performance* demanda que o performer submeta-se a ficar “à sombra do compositor” (SCHENKER, 2000, p. 4) numa invocação clara ao paradigma patriarcal (Domenici, 2013, p. 89).

expressividade. O corpo realiza a transdução de uma expressividade individual e coletiva que é ativada durante a performance<sup>9</sup>. O corpo-mente-instrumento se integra e se constitui como uma interface com o mundo exterior<sup>10</sup>. As ideias de compartilhamento, de prática comunitária e de música ligada à vida se concretizam no corpo.

A ênfase se desloca da música enquanto objeto – obra prima produzida pelo gênio individual – para a música enquanto processo criativo coletivo. Em todos os sentidos a improvisação é presença, corporeidade e relação. E essas relações não se estabelecem apenas no nível da sonoridade. Trata-se de um sistema complexo que incorpora diversos campos de relação entre: corpos, sons, ideias, sensações, escutas, olhares, humores, cheiros etc.

## **Improvisação e a luta antirracista**

Como já mencionado no item anterior sobre o combate ao eurocentrismo, as narrativas naturalizadas pelos colonizadores subsidiam a falsa superioridade da música europeia diante das músicas dos países colonizados. Neste cenário, que é também branco-cêntrico<sup>11</sup> e racista, as músicas de origem afrodiáspóricas são as mais atingidas por processos de invisibilização e exclusão. Mesmo a improvisação livre que se pretende enquanto um campo de resistência e de luta contra a opressão corre o risco de assumir um discurso falsamente universal<sup>12</sup> ignorando as contribuições específicas e

---

<sup>9</sup> Obviamente, essa expressividade se manifesta de várias formas diferentes nos múltiplos contextos sociais, culturais em que se dá a prática de improvisação: no jazz, na música hindu, no choro, na improvisação livre, no flamenco, no rock etc.

<sup>10</sup> A respeito desta máquina complexa composta pelo corpo e o instrumento a contrabaixista e improvisadora Joëlle Léandre afirma que: “Meu contrabaixo é meu trator. Eu amo essa imagem, porque é como uma fazendeira levando seu trator todo o dia para trabalhar nos campos [...] Meu contrabaixo é minha mesa de trabalho, meu bloco de madeira, minha ferramenta, meu tanque, minha caixa de truques [...] minha vassoura mágica, para dar uma volta, me divertir, para conseguir uma visão de pássaro (Médioni, 2010, p. 35).

<sup>11</sup> Uma das características da branquitude é que ela se considera como o padrão de normalidade e com isso permanece imperceptível e intencionalmente invisível. Deste ponto de vista os outros é que são diferentes, exóticos, anormais, diferentes. Os outros é que têm sotaque.

<sup>12</sup> Cria-se uma falsa oposição entre uma prática musical supostamente universal e progressista da improvisação livre e a prática idiomática (intransigente e primitiva) das músicas não brancas. A discussão sobre o que é a improvisação livre é realmente controversa, mesmo porque a expressão assume significados diferentes dependendo dos contextos e de quem a utiliza. Da perspectiva adotada nas atividades desenvolvidas na Orquestra Errante considero a improvisação livre como uma *ideia* potente que pode apontar de forma paradoxal para direções opostas na medida em que almeja uma prática musical em tempo real, não idiomática, fundamentada numa espécie de som “puro”, desterritorializado,

fundamentais da cultura e da música de origem africana para a constituição de suas propostas e paradigmas. Esse tipo de visão se insere na perspectiva eurológica – segundo George Lewis, em oposição à perspectiva afrológica (Lewis, 1996) – que exclui e invisibiliza as contribuições da música de origem africana. Sobre esse assunto a pesquisadora Georgina Born afirma que:

Alguns dos principais elementos da prática musical experimental - improvisação, trabalho em grupo ao vivo, uso empírico de pequenos aparelhos eletrônicos comerciais na performance - foram pioneiros no jazz e no rock das décadas de 1950 e 1960. Além disso, a política da música experimental é semelhante à do jazz negro avançado dos anos 60. Seu coletivismo musical, por exemplo, foi prefigurado pela cooperativa de músicos negros de Chicago, a Associação para o Avanço de Músicos Criativos (AACM), que se tornou um modelo para organizações musicais cooperativas progressivas posteriores. O fato de que essas influências muitas vezes permanecem não reconhecidas e subterrâneas, mesmo dentro da música experimental, sinaliza seu status como derivado de uma "outra" cultura e a relutância da esfera pós-moderna da música legítima em admitir sua dívida para com o "outro". (Born, 1995, 351, n29)

A improvisação livre, por mais que almeje criar um campo de acolhimento e diálogo trans-idiomático, não é uma música universal. É preciso desmistificar as práticas da chamada improvisação livre e evidenciar suas origens, seu enraizamento contextual e ao mesmo tempo, reavaliar seus discursos críticos sobre a improvisação idiomática. É preciso, em síntese, desuniversalizar, contextualizar, particularizar e racializar cada prática de improvisação específica<sup>13</sup>. Para o pesquisador Ritwik Banerji:

[...] é menos útil tomar a improvisação livre como uma prática que permite a liberdade criativa de seus performers (o que os românticos assumem que a improvisação livre tende a sugerir) e mais útil entendê-la como um conjunto

---

capaz de evocar uma proto-música, ao mesmo tempo, primitiva e eterna, contemporânea e universal. Ao mesmo tempo, num movimento que se opõe à ideia de universalização, a improvisação livre acolhe os elementos e componentes de todo e qualquer idioma musical (incluindo, obviamente, os conteúdos musicais, sonoros, culturais, poéticos, sociais, pessoais e extramusicais), procurando o que há de comum entre eles, almejando uma espécie de música trans-idiomática. Na realidade o paradoxo é apenas aparente. Deste ponto de vista, o projeto de uma escuta desterritorializada só é possível a partir de uma intenção de escuta abrangente apoiada num trânsito fluente entre territórios. É só através da interação entre múltiplas ideias de música num ambiente de ação musical em tempo real que é possível falar de forma figurada de uma improvisação livre. Por isso, a improvisação livre pensada enquanto agenciamento de multiplicidades, acolhe qualquer tipo de musicalidade (incluindo evocações idiomáticas e traços estilísticos territorializados), mas o que emerge da prática interativa é sempre singular (não no sentido de originalidade vanguardista), contingencial e diz respeito ao **aqui e agora** de um grupo específico, num contexto específico.

<sup>13</sup>Apesar de continuarmos a utilizando os termos “improvisação livre” ou “improvisação não-idiomática” é importante problematizá-los uma vez que esses termos, em certa medida, afirmam a natureza falsamente neutra e universal da branquitude.

de rotinas subculturalmente específicas de comunicação humana que permitem uma ilusão coletiva que os improvisadores são “livres” (Banergi, p.59)<sup>14</sup>.

Nesse sentido, é fundamental, para quem deseja participar de performances de improvisação livre, conhecer os pressupostos conceituais e materiais que subsidiam este tipo de prática e que incluem ideias de música<sup>15</sup>específicas. Apesar de alguns pressupostos comuns, a improvisação livre não é a mesma no Brasil, no México, na Colômbia, na França, na Alemanha ou nos EUA. Além disso, é importante reconhecer a contribuição e a influência fundamental das práticas desenvolvidas pelos músicos negros do free jazz para o surgimento do que hoje se designa como improvisação livre, contemporânea ou trans-idiomática.

Na improvisação livre pensada enquanto uma ação política que combate intencionalmente a exclusão e a hegemonia eurocêntrica a ideia de trans-idiomatismo é fundamental. Na proposta da Orquestra Errante todos os materiais musicais (desde os mais complexos, molares e idiomáticos até os mais simples e moleculares<sup>16</sup>), todas as ideias de música, todas as formas de expressão podem se integrar numa performance coletiva. No caso dos materiais mais molares trazidos por algum/a performer (como por exemplo, fragmentos melódicos ou ideias rítmicas identificadas com determinados idiomas tais como o samba), o importante é que eles se integrem no fluxo sonoro interagindo com os outros tipos de materiais (molares ou moleculares) que são apresentados por outros performers. É assim que essa proposta busca acolher e integrar

---

<sup>14</sup> [...] it is less useful to take free improvisation as a practice enabling the creative liberty of its performers (which romanticist takes on free improvisation tend to suggest) and more helpful to understand it as a set of subculturally specific routines of human communication enabling a collective illusion that improvisers are “free.”

<sup>15</sup>A expressão “ideias de música” é utilizada e definida pela educadora Maria Teresa Alencar de Brito: “Escutar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço/tempo transforma (BRITO, 2004, p.14).

<sup>16</sup> Evoco aqui os conceitos de molar e molecular conforme definição do filósofo Gilles Deleuze já publicada em texto que escrevi em 2023 (ainda não publicado): “Em princípio, no ambiente da livre improvisação predomina o nível molecular que atravessa os níveis molares. Estes seriam, para Deleuze, manifestações da estratificação e se relacionariam com o meio exterior dos estratos. Já o molecular se relacionaria com o meio interior. No molar há estratificações particulares do molecular e, conseqüentemente há uma percepção gestáltica que produz a diferenciação de um todo identificável (estilos, idiomas, sistemas, gestos). De acordo com Deleuze, na arte não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forças. E as “forças” estão presentes no nível molecular. É neste contexto que o som pensado enquanto uma linha de força se torna o material original e potente para uma prática musical liberada de qualquer sistema pré-estabelecido (Costa, 2023, no prelo).

as diversas biografias musicais, idiomáticas, sociais e pessoais dos participantes. É assim que numa performance da Orquestra Errante é possível ouvir, em permanente diálogo criativo, desde texturas lisas enuens de ruídos pontilhistas provenientes de ideias de música concreta até formulações rítmicas de origem afrodiáspóricapassando por evocações de mantras budistas, recitações de Rap, clichês de rock e melodias tonais. Tudo vale neste caldeirão performático interativo. Não existe nada que não possa ser acolhido na performance desde que haja escuta atenta, respeito pela contribuição do outro, acolhimento, ludicidade e desejo. Esta é uma das formas pela qualos ideário antirracista e decolonialatravessamo ambiente da improvisação na OE.

Vale, portanto, enfatizar a importância de dialogar com perspectivas, ambientes musicais e culturais que apresentam simbologias e cosmologias divergentes dos padrões hegemônicos brancocêntricos impostos estética e economicamente. Na luta antirracista, este diálogo se torna fundamental para entender o ethos cultural (artístico, filosófico, científico e religioso) como parte determinante e estrutural da exploração e supressão política dos africanos na modernidade.

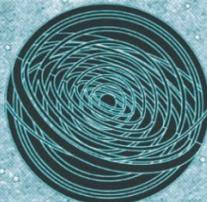
O sujeito moderno ocidental é narcisista, procura dominar a natureza, é individualista, auto centrado e competitivo. A ação coletiva, as ideias de comunidade, solidariedade e empatiaficam em segundo plano. No campo da música a ênfase está na ideia de originalidade da obra prima, na mistificação da figura do gênio, no virtuosismo e na excelência técnica individual. Na perspectiva afrológica o sujeito se integra na natureza e as ênfases estão colocadas na noção de ancestralidade, de comunidade e no indivíduo que só se realiza no coletivo.

A Orquestra Errante<sup>17</sup> – apesar de ser formada predominantemente por pessoas brancas oriundas das classes médias universitárias de São Paulo – procura de forma sistemática e intencional estabelecer este diálogo com as culturas musicais afrodiáspóricas. Um exemplo deste tipo de ação foi a apresentação da Orquestra que ocorreu em junho de 2023 e que foi coordenada pelo improvisador, pesquisador e ativista da luta antirracista Rômulo Alexis (vide cartaz de divulgação abaixo):

---

<sup>17</sup> É importante mencionar o fato de que, desde a adoção tardia das cotas raciais pela Universidade de São Paulo, tem havido um aumento gradativo no número de integrantes negros na Orquestra Errante. Temos, atualmente(em 2023), aproximadamente 25% de pessoas negras integrando a orquestra. Apesar desta melhora no cenário, não se pode negar que é preciso realizar um esforço no sentido de aumentar a representatividade racial no grupo.

**- ORQUESTRA ERRANTE -**  
**A Invenção do Tempo**



Sexta-feira, 2 de junho, 12h38,  
Biblioteca Brasileira, USP, campus Butantã.

A Orquestra Errante, coordenada pelo Professor Rogério Costa, apresenta a performance musical "A Invenção do Tempo".

Desde o mês de maio o maestro e pesquisador Romulo Alexis, conduzindo os encontros da Orquestra Errante, compartilhando um pouco da pesquisa que vem desenvolvendo no mestrado no núcleo de Sonologia da ECA-USP.

Partindo de experiências e investigações sobre temporalidade, ética e estética afro-diaspórica, um conjunto de propostas e processos criativos em improvisação livre foram trabalhados com a Orquestra Errante, resultando na elaboração da performance/concerto em 3 movimentos.

A INVENÇÃO DO TEMPO em 3 movimentos  
1º movimento - BIG BANG do tempo  
2º movimento, o tempo da resistência  
3º movimento, o tempo da artefaga.

**ORQUESTRA ERRANTE**

<p>Amândia Jacometti Breno Rodrigues Carlos Alberto Gulherme Peluci Kino Lopes Luiz Rocha Marcelo Lemos Rogério Costa Stefani Souza Ulton de Biagi</p>	<p>Barulho Max Caio Milan Chico Jalala Gustavo Araújo Ideuval Júnior Leonardo Rocha Lucca Totti Mig Antar Romulo Alexis</p>
--	---

Romulo Alexis é Improvisador, (de)compositor, Trumpetista, produtor, educador e artista multilinguagem com ênfase em criação em tempo real. Atuante desde 2006, possui colaborações com mais de 300 artistas de diferentes nacionalidades e linguagens artísticas como música, teatro, performance, literatura, vídeo-arte, cinema e dança. Integra o duo Radio Diáspora de Free Jazz e Eletrônica e desenvolve a Máquina Vocal, projeto de improvisação coral sob regência.

## Improvisação e a luta contra o patriarcado

A formação predominantemente masculina da Orquestra faz com que o ambiente seja fortemente marcado<sup>18</sup>. Por mais que se façam esforços (práticos e conceituais) na direção da desconstrução não há como escapar dos condicionamentos da masculinidade e do patriarcado que atravessam estes corpos. Há que se mencionar, no entanto, os reflexos de ideias provenientes das lutas feministas na proposta da Orquestra. Essa dimensão se manifesta em algumas características das práticas desenvolvidas pelo grupo, particularmente aquelas que se colocam contra a competitividade e a invisibilização do corpo (conforme citação da pesquisadora Catarina Domenici, mencionada no item sobre a decolonialidade). Mas também é possível perceber esses reflexos no fato de que a improvisação, que desafia a

<sup>18</sup> Chegamos a ter 50% de integrantes mulheres integrando a orquestra no ano de 2018. No entanto, nos últimos anos esse equilíbrio se desfez e atualmente temos aproximadamente 20% de mulheres no grupo. Temos pensado em formas de atrair mais mulheres para atingirmos novamente o equilíbrio de gêneros na orquestra.

representação e se opõe ao domínio logocêntrico da escrita musical (que, segundo algumas autoras, se liga à racionalidade disciplinadora do patriarcado), pode se colocar como uma alternativa para as práticas musicais coletivas na medida em que ocorre num ambiente de fluidez e corporalidade. Este tipo de raciocínio que procura estabelecer relações entre a improvisação, o erotismo e o gênero no contexto de uma discussão sobre os conflitos entre disciplina e desejo que emergem na música ocidental aparece no texto de Ellen Waterman:

Em primeiro lugar, é necessário determinar se a improvisação pode ser entendida em termos de gozo feminino. Por causa de suas raízes na desconstrução dos códigos musicais ocidentais, Julie Smith argumenta que a improvisação livre (localizada à margem da música ocidental, seu “abjeto”) tem um potencial particular para interromper o discurso patriarcal: “Assim como o canto das sereias provou ser mortal para seus ouvintes, a música que desafia a representação não é apenas perigosa, mas está além do alcance simbólico da audição. [. . .] Como o canto das sereias que escapa ao signo [isto é, logos], a música é o *abjeto* sonoro que reinstaura o ruído semiótico”. A música, é claro, é frequentemente regulada, tanto por regras (de estilo, gênero, composição etc.) quanto pelos sistemas que regem sua produção e consumo. Ruído na cultura ocidental é o excesso rebelde e sujo da música – aquilo que é indesejável porque incodificável, mas também indubitavelmente audível. Smith conecta a improvisação livre ao ruído como *jouissance* (gozo, prazer) feminino, citando sua “materialidade estranha, fluidez incontrolável, [e] a capacidade de perturbar e confundir”<sup>19</sup> (Waterman, 2008, p. 3).

De fato, as práticas de improvisação musical desenvolvidas pela Orquestra Errante, mesmo aquelas que fazem uso de algum planejamento prévio, apostam na imprevisibilidade, no não-controle, na adaptabilidade, no acolhimento das múltiplas sonoridades (sons “musicais” e “ruídos”) e das contingências e raramente se apoiam na mediação de partituras ou roteiros fechados. Por isso, é possível afirmar que o ambiente aberto, interativo, idealmente sem restrições e hierarquias da Orquestra

---

<sup>19</sup> First, it is necessary to determine whether improvisation may be understood in terms of feminine *jouissance*. Because of its roots in deconstructing Western musical codes, Julie Smith argues that free improvisation (located at the fringe of Western music, its “abject”) has particular potential for disrupting patriarchal discourse: “Just as the Sirens’ song proved deadly to its listeners, music that defies representation is not only dangerous but beyond the symbolic range of hearing. [. . .] As the Sirens’ song that escapes the sign [that is, logos], music is the sonic abject that reinstates semiotic noise”. Music, of course, is most often regulated, both by rules (of style, genre, composition etc.), and by the systems that govern its production and consumption. Noise in Western culture is the rebellious, dirty, excess of music—that which is undesirable because uncodifiable, but also undoubtedly audible. Smith connects free improvisation to noise as feminine *jouissance*, citing its “uncanny materiality, uncontrollable fluidity, [and] the capacity to disrupt and confuse”.

abre espaço para uma prática musical que possibilita a expressão de subjetividades múltiplas. Citando mais uma vez Ellen Waterman:

Ouvir a improvisação criativa como gozo feminino é importante por duas razões. Em primeiro lugar, permite a possibilidade de uma prática performática que emerge especificamente do gozo feminino: a mulher falando como mulher [...]. Em segundo lugar, insistir na diferença permite a Irigaray articular uma ética na qual as vozes de homens e mulheres se tornem audíveis[...]. Naomi Schor acredita que Irigaray está “em última análise, menos preocupada em teorizar a especificidade feminina do que em desmascarar a ficção opressiva de um sujeito universal”. Nesse caso, ouvir a improvisação como *jouissance* (gozo) feminino torna-se uma técnica para ouvir outras expressões musicais de diferença (por exemplo, sexualidade, raça ou classe). Tal comunicação ética nos move do sujeito “monológico” (que, como Odisseu, gasta sua energia tentando romper a subjetividade em busca da transcendência), e mesmo para além da diferença (entre a subjetividade feminina e masculina), para uma ética da intersubjetividade (idem, 2008, p. 3).

## Considerações Finais

Acredito ter evidenciado de forma clara – para além da dimensão musical – as dimensões políticas intencionais do projeto desenvolvido junto à Orquestra Errante. Trata-se de um projeto artístico, pedagógico e político localizado e conscientemente utópico. Não existe a ilusão de que ali a improvisação seja realmente livre e universal já que são pessoas posicionadas e inseridas em contextos históricos, geográficos, raciais e de gênero específicos que a propõem. O máximo que se consegue atingir são heterotopias<sup>20</sup> que se tornam possíveis através de uma prática musical caracterizada pela ludicidade prazerosa, pela ausência de padrões de julgamento (estéticos ou morais), pelo sentido de comunidade pela fluência energética interativa. A ideia é criar zonas autônomas temporárias<sup>21</sup> caracterizadas pelo acolhimento, pela criatividade, pela

---

<sup>20</sup> A utopia é definida por Foucault como um lugar fundamentalmente irreal, mas que pode existir ao nível do sonho, do imaginário, e por isso, dentro dele é possível ser como um corpo utópico, um corpo sem corpo. Por outro lado, a heterotopia, ou seja, o outro espaço, é entendida como um lugar real onde as pessoas (podem) presentificar algumas liberdades não usuais nos outros lugares reais. Nas heterotopias, as pessoas fazem algo que só é imaginado nas utopias (Foucault, 2006).

<sup>21</sup> [...] TAZ é uma espécie de rebelião que não enfrenta diretamente o estado, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, diante do estado pode esmagá-lo. Como o Estado está preocupado principalmente com a simulação, não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por muito tempo, ocupar clandestinamente essas áreas e cumprir seus propósitos festivos [...]. Assim que a TAZ for nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer. (BAY, 2018, p.18).” <https://beautifultrouble.org/theory/temporary-autonomous-zone/>

autonomia, pela diversidade, pela tolerância, pela fluência e pelo gozo. A conversa e a escuta são as principais metodologias de trabalho do grupo e um dos objetivos principais da Orquestra talvez possa ser sintetizado pelo texto anteriormente citado e que evoca os conceitos de Suely Rolnik:

Um exame detalhado da montagem desse laboratório de criação e improvisação revela modos de cooperação micropolítica que estabelecem uma espécie de pragmática clínico-estética-política entre seus membros, funcionando como uma espécie de antídoto contra essa corrupção do desejo empreendida pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo (Costa, 2020 b, p. 339).

E que essa cooperação micropolítica de combate à corrupção do desejo empreendida pelo capitalismo contemporâneo incorpore também, de forma ativa e progressivamente consistente, o combate às políticas racistas e patriarcais que compõem o arsenal de estratégias de exclusão econômica e cultural do estado neoliberal capitalista e que “a improvisação se torne um espaço onde a descontinuidade, a ruptura, o apoio e a luta tornam-se caminhos audíveis para novas experiências (LEWIS, 2021).”

## Referências

- BANERGI, Ritwik. Whiteness as Improvisation, Nonwhiteness as Machine in **Jazz & Culture**, V. 4, N. 2, Board of Trustees of the University of Illinois, Illinois, 2021.
- BAY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**, Veneta, São Paulo, 2018.
- BORN, Georgina. 1995. **Rationalizing culture**. University of California Press, Berkeley, 1995.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida, in **Revista Música (on-line)**, V. 20, série 1. p. 309 a 328, 2020 a.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: Improvising Assemblages Facing the Totalitarian Assemblage, in **Machinic Assemblages of Desire**, Leuven University Press, Ghent, p. 339 a 349, 2020 b.
- COSTA, Rogério. Orquestra Errante: a musical practice deeply rooted in life in **Anais do Sonologia - International Conference of Sound Studies - I/O**, p. 542 a 562, 2019.

COSTA, Rogério. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas, in **Revista Debates**, V. 20, série 1, p. 177 a 187, Editora da UniRio, 2018.

COSTA, Rogério. Transversalidades: música e políticas, in **Música, transversalidade - Série Diálogos com o som**. Ensaios. Editora UEMG, Belo Horizonte, p. 67 a 83, 2017.

COSTA, Rogério. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação in **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 15, 2013.

DOMENICI, Catarina. A Performance Musical e o Gênero Feminino, in **Estudos de Gênero Corpo e Música, abordagens metodológicas V. 3**, org. Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, Anppom, Porto Alegre, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Utopian Body**, Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, 2006.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2015 reedição).

LEWIS, George. *A Power Stronger than Itself, The AACM and American Experimental Music*. <https://www.youtube.com/watch?v=c5CTjuCYOTw&t=17s>, (2021) – (acessado em 2 de agosto de 2023).

LEWIS, George. Afrological and Eurological Perspectives in **Black Music Research Journal**, Vol. 16, N. 1, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, Illinois, 1996.

MANZIONE, Fábio. **Decolonizações da Escuta: processos sensoriais disruptivos na criação musical em tempo real**, Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP para obtenção do título de doutorado em Música, 2022.

SCHUCMAN, Lia. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**, Ed. Veneta, São Paulo, 2020.

SMITH, LaDonna. Improvisation as prayer in **The Improvisor**, [http://the-improvisor.org/web%20ARTICLES/Improvisation as Prayer.htm](http://the-improvisor.org/web%20ARTICLES/Improvisation%20as%20Prayer.htm), 2004. (acessado em 23/06/2023).

WATERMAN, Ellen. Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender in **Critical Studies in Improvisation**, Vol. 4, N. 2, 2008.

Recebido em: 04/09/2023 Aceito em: 18/10/2023