

TRADUÇÃO
ENTREVISTA COM RICHARD BARRETT.César Marino Villavicencio Grossmann¹

A entrevista com o compositor e improvisador galês Richard Barrett busca explorar a sua ampla experiência nos campos da música, educação, filosofia e política. De fato, o pensamento de Barrett nos rende uma rica dimensão composta por um amplo poder criativo que reúne todos esses campos em seu pensamento e criações artísticas. Particularmente interessante para o presente dossiê da revista Mosaico, é sua visão da improvisação como um método de composição no lugar de uma forma oposta de criação musical formal. Também, a entrevista visa trazer à luz o multifacetado pensamento de Barrett sobre a improvisação livre, como por exemplo, a iniciativa expressa em seu recente livro intitulado *Music of Possibility* que revela caminhos intermediários entre a composição notada e a improvisação livre, referida por ele como “seeded improvisation”. No aspecto da educação, Richard revela o impacto de suas iniciativas no Real Conservatório de Haia, Holanda, que propõem uma gradativa dissolução da divisão curricular da instituição em diferentes departamentos. Como linha da vida desta entrevista, teremos a constata e pulsante preocupação do compositor com a situação política e social mundial e sua visão de como isto influencia a sociedade e a arte de forma geral.

Obrigado, Richard, por concordar com esta entrevista.

P: A título de prelúdio, deixe-me perguntar-lhe diretamente: com base em que lógica você defende que a improvisação livre é uma forma de composição?

R: Quando *falamos* de música, usamos palavras, com o seu sentido inerente de dividir os nossos pensamentos em categorias, para tentar capturar algo que podemos estar tentando libertar das categorias, para libertar a nossa imaginação. Portanto, a forma como definimos um termo como “composição” é importante. Se partirmos do

¹ Pesquisador Colaborador, Escola de Ciências, Artes e Humanidade, USP.

ponto de vista de que denota criação musical no sentido mais geral, poderemos então conceber a “improvisação” como uma característica daqueles métodos de composição que consistem em ações e reações espontâneas.

A razão pela qual passei a ver as coisas desta forma é que esta visão libertou a minha própria imaginação, permitindo-me ver a consistência fundamental entre o que podem parecer diferentes direções nas quais o meu trabalho criativo evoluiu, bem como apontando para o potencial de maneiras de combinar o “método improvisado de composição” (uma formulação que ouvi pela primeira vez de Evan Parker, que foi o que colocou esses pensamentos em movimento para mim). Mais importante ainda, permitiu-me perceber que, embora a maioria dos compositores que trabalham com improvisação pareça ver a partitura notada como o paradigma básico, dentro do qual se abrem espaços para a espontaneidade, a minha abordagem tem sido antes que a improvisação livre é o paradigma básico, dentro do qual materiais notados formam uma rede de pontos de foco estrutural e poético. Minha exploração das implicações dessa ideia constitui a base do livro *Music of Possibility*. Mas, na verdade, é uma ideia que remonta a como e por que a notação se tornou um elemento da tradição musical ocidental em primeira instância.

P: Seguindo essa linha, por que você acha então que existe um quórum de músicos que defende fortemente uma oposição entre composição musical e improvisação livre? Você poderia dizer que isso é uma espécie de conservadorismo ou algo que deriva da alienação da música?

R: Você teria que perguntar a eles! Acho que provavelmente o conservadorismo vem mais da forma como o mundo da música profissional é organizado do que dos próprios músicos. Mas provavelmente também há uma parte das pessoas que trabalham exclusivamente com notação e sentem que a improvisação é de alguma forma uma forma menos legítima de fazer música, ou de alguma maneira uma forma mais fácil. Esta atitude vem tanto da falta de compreensão do que está envolvido na improvisação, como do vocabulário que usamos para falar sobre música, que evoluiu principalmente para falar sobre música notada e suas categorias recebidas.

Por exemplo, composições notadas são frequentemente descritas como sendo divididas em “seções” que podem se relacionar entre si de certas maneiras, enquanto se uma improvisação é descrita em termos de seções, estas geralmente não podem se relacionar entre si em termos do tipo de recorrências estruturais, variações, correspondências, desenvolvimentos e assim por diante, que são característicos da música notada, e assim a música é concebida como desprovida de estrutura. Se, por outro lado, substituirmos a palavra “seção” por “região”, invocamos uma imagem de diferentes áreas pelas quais a música passa à medida que se desenrola, o que poderá nos dar uma melhor compreensão da estrutura da música. Por outro lado, as pessoas envolvidas na improvisação livre por vezes negam a música notada alegando que esta se baseia numa relação hierárquica exploradora entre compositor e “intérpretes”. Em alguns casos, isto baseia-se na experiência com compositores “experimentais” que se apropriaram das habilidades e da imaginação dos músicos improvisadores e levaram todo o crédito pelo resultado. E, de fato, isso ainda acontece às vezes. Mas colaborar com intérpretes em música notada não tem de ser assim, uma vez que nos afastamos da ideia do compositor como um fornecedor único de autoexpressão e autoridade criativa. Deveria ser possível imaginar muitas maneiras pelas quais músicos criativos podem reunir o que cada um tem a oferecer, seja virtuosismo instrumental ou visão composicional ou qualquer outra coisa ou uma combinação entre qualquer um destes.

P: Na sua entrevista, há já algum tempo, em 2005, à Veronika Lenz, em certo momento você discute de forma bastante aprofundada a ligação intrínseca entre as artes e a situação política naquele momento. Nessa perspectiva, gostaria de colocar duas questões. Primeiro, por acaso você pensava então que a situação terminaria hoje no fortalecimento da extrema direita e do fascismo em todo o mundo? E, segundo, você vê alguma reação particular a isso nas artes em geral hoje?

R: Essa entrevista teve lugar à sombra da guerra do Iraque, que, naturalmente, muitos de nós na altura estávamos convencidos que seria uma catástrofe para todos, exceto para os CEOs das empresas petrolíferas e empreiteiros da defesa, e para os políticos que partilham das prioridades deles e se beneficiam de suas fortunas. Este é

apenas um aspecto da forma como a desigualdade dentro e entre as nações tem aumentado há algumas décadas, e o fortalecimento da extrema-direita e do fascismo no mundo é um meio de sustentar e consolidar esta tendência, pelo menos até que o planeta se torne inabitável, uma vez que demagogos populistas como Trump e Bolsonaro reúnem seguidores apresentando-se como homens que apoiam e defendem as pessoas comuns, enquanto todas as suas ações podem facilmente ser vistas como apoio e defesa das classes ricas, que por sua vez se beneficiam do seu apoio e (especialmente nos meios de comunicação social de propriedade de bilionários) amplificando a sua criação de mitos.

A ameaça do fascismo esteve sempre presente. Teve um ressurgimento no Reino Unido no final da década de 1970, que acabou por ser neutralizado por dois fatores: uma resposta organizada da esquerda revolucionária nas ruas e a eleição de Margaret Thatcher. Ela própria não era fascista, mas a sua missão de atomizar a sociedade britânica, desmembrando comunidades, empresas públicas e sindicatos, era algo que a extrema direita poderia apoiar com entusiasmo, sem esquecer as suas relações estreitas com figuras como Augusto Pinochet.

Por outro lado, o que não estava tão claro em 2005 era a forma como as redes sociais seriam utilizadas para espalhar desinformação, teorias da conspiração e propaganda de extrema-direita. Tal como aconteceu na década de 1930 com a rádio, foi a extrema direita quem primeiro compreendeu o potencial político do novo meio de comunicação. Mas, na verdade, o tipo de cultura já promovido pelo capitalismo neoliberal enquadra-se muito bem na extrema direita. A música tocada nos comícios de Trump consiste exatamente no mesmo tipo de material que você pode encontrar em qualquer outro lugar, além de estar algumas décadas desatualizado: Elton John, Phil Collins, Rolling Stones, Queen, Guns & Roses, Michael Jackson, Tina Turner... (peguei estes nomes da lista de reprodução de um comício real de Trump.) Em outras palavras, politizar nossa arte insistindo em um nível diferente de envolvimento com os ouvintes, explorando as possibilidades de comunicação musical em vez de explorar o que é familiar e facilmente assimilável num contexto cultural de infantilização, investigando novas formas de trabalhar em conjunto que desafiem as hierarquias tradicionais,

abraçando a diversidade e a fluidez das identidades artísticas e sociais, todas estas coisas não são nem mais nem menos relevantes numa situação de populismo estúpido do que têm sido na era do “realismo capitalista”. Isto pode parecer diferente da perspectiva sul-americana, é claro.

P: Na mesma entrevista, você revela uma ideia que sempre tive presente na mente, que é a de que “o teatro responde mais rapidamente a essas condições (políticas)”. Por que você acha que isso acontece?

Penso que é simplesmente porque o teatro pode “falar” de forma muito mais direta e poderosa sobre questões específicas. É claro que também pode ser intensificado por um componente musical. A forma como a música nos convida, como ouvintes, a formar a nossa própria experiência a partir daquilo que ouvimos é um fenómeno belo e crucialmente valioso, mas o outro lado é que, se quisermos que ela diga algo com significado preciso, temos de usar palavras e movimento, ou ambos, para dar essa especificidade.

P: Em 2019 você publicou um livro intitulado *Music of Possibility* ou Música de Possibilidade. Este livro é baseado em sua tese de doutorado apresentada à Universidade de Leeds em 2017. Gostaria de ler duas das resenhas ou endossos do livro. Michael Spencer diz: “Neste livro, Barrett não só contextualiza as suas práticas de composição e improvisação, como também apresenta comentários lúcidos sobre o seu trabalho recente e conclui com cinco diálogos críticos que consideram criações antigas e recentes, interações artísticas e colaborações, particularmente como podemos fugir das normas em voga e de como isto podem funcionar. A paixão e o entusiasmo do autor por “pensar sobre o pensamento criativo” irão agradar não só ao “inovador no seu quarto”, ao improvisador, ao compositor, mas também a qualquer pessoa interessada na inovação artística: como tal, é um “livro de possibilidades.” Também Rachel Campbell escreve: “Este não é apenas um guia de leitura convidativa sobre a música fascinante de Richard Barrett, mas também descreve uma filosofia artística genuinamente inspiradora que envolve algumas das ideias mais convincentes sobre a música contemporânea e

como fazê-la. Para mim, a contribuição de Barrett é essencial para qualquer compreensão do panorama mais amplo da música criativa hoje.”

Na introdução de *Music of Possibility*, você menciona como uma das principais áreas de inovação no pensamento musical do século XX, a evolução da improvisação no sentido da independência de marcos estilísticos/estruturais pré-existentes e uma consciência cada vez maior do contexto geográfico, histórico e das dimensões políticas da música. Gostaria de saber a sua opinião sobre como você acha que isso atua em sociedades ainda impregnadas pelo fracasso da descolonização, como o Brasil por exemplo, que tem um cenário de improvisação pequeno, mas sólido?

R: Um problema é que a ideia de que a música evolui através de *nouvelles vagues*, por assim dizer, onde uma cultura musical pode ser transformada por reavaliações radicais da tradição decorrentes da evolução da sociedade, do conhecimento e do pensamento, parece ser principalmente um produto da cultura ocidental, que por sua vez se relaciona com a visão de mundo secular associada à ideia de “método científico” que surgiu na Europa Ocidental após a Idade Média. Desta forma, está inevitavelmente misturada com o colonialismo. O que fazemos quando esta atitude face à inovação confronta culturas que estão mais preocupadas com a preservação das tradições contra a influência destrutiva das prioridades capitalistas que foram importadas juntamente com o colonialismo? Fui apresentado a este problema pelo músico improvisador palestino Dirar Kalash e pela sua relação multifacetada com as músicas tradicionais árabes, e pelo violinista e compositor indiano Ranjeet Hegde, que trabalhou durante alguns anos introduzindo música e dança improvisadas ao público em Chennai. Ambos eram alunos de pós-graduação em Sonologia² que participaram do Conjunto Eletroacústico de Sonologia. Para mim, o poder libertador da improvisação livre, tanto para os participantes que a executam como para os que a ouvem, é claro e é uma fonte inesgotável de energia criativa e inspiração, mas isso pode não ser tão claro em todo o mundo. A independência e a consciência que você menciona na sua pergunta precisam estar intimamente ligadas uma à outra. Não somos missionários tentando

² A pós-graduação é oferecida no Instituto de Sonologia do Conservatório Real de Haia, Holanda.

forçar as pessoas a pensar que o nosso caminho é o único. Estamos na verdade convidando as pessoas a considerarem a música como um espaço de possibilidades, um coletivo solidário, dentro do qual cada um pode encontrar o seu caminho.

Não sei se isso responde à sua pergunta. É importante também sublinhar que a improvisação livre, desde o seu início, envolveu uma confluência entre ideias da tradição composicional europeia, por um lado, e da tradição jazzística afro-americana, por outro, o que pode sugerir que o seu significado transcende as divisões sociais trazidas por sistemas políticos baseados na desigualdade.

P: Lembro-me que, em 2008, durante a minha defesa de doutorado na Universidade de East Anglia, você levantou algumas dúvidas sobre a ideia que apresentei, que apontava que a improvisação livre deixou de ser uma expressão cultural “off-road” para tornar-se mais uma forma de arte com circuito próprio de apresentações de concertos, revistas, público específico, etc. Você então discordou bastante dessa ideia e dissemos que seria melhor adiar a discussão para não prolongar o evento acadêmico. Quais são seus pensamentos sobre isso? A improvisação livre tornou-se comodificada, talvez?

R: Certamente a improvisação livre tem se tornado cada vez mais um tema de discussão acadêmica, mas ainda assim tenho sempre a sensação de que discuti-la nesses contextos é quase inevitavelmente estranho e improdutivo. É música que só existe quando é ouvida, e removê-la desse contexto geralmente suga a sua força vital, por assim dizer. Uma razão para isso é que o vocabulário geralmente usado na discussão de música improvisada é vago e jornalístico, ou adaptado de conceitos usados para discutir música notada, onde é fundamentalmente a partitura que está sob escrutínio, e onde tudo o que não pode ser notado é evitado ou implicitamente considerado como menos essencial. Esta é uma das questões que tentei abordar no meu segundo livro *Transforming Moments*, publicado no início deste ano, investigando como a improvisação é discutida e implementada em outras disciplinas artísticas que não a música, do teatro à caligrafia, e como podemos assim enriquecer o vocabulário para falar sobre improvisação na música.

Mas, voltando à sua pergunta, eu diria que talvez uma definição possível de improvisação livre seja precisamente “música que não pode ser commodificada”. Neste contexto, penso em Tristan Honsinger – quando ele partiu deste mundo, há pouco tempo, as discussões nas redes sociais estavam cheias de expressões de como ele era um indivíduo singularmente criativo e poético, todas as quais vieram daqueles de nós que realmente o viram tocar. Ninguém mencionou nenhuma de suas gravações. Na verdade, “você tinha que estar lá”. Além disso, penso que é importante focar no fato de que a improvisação livre, na verdade, não é uma forma ou estilo musical em si, no entanto, pode ter que ser vestida dessa forma para se encaixar num contexto cultural compartimentado – é uma forma de fazer música, como dissemos anteriormente: um método particular, não um resultado particular. Como tal, é algo muito difícil de comercializar, para não mencionar o fato de que a maioria de nós envolvidos na improvisação livre nos opomos, de qualquer forma, à política de marketing.

P: *Instar*: Peça para flauta doce solo muito complexa, devo dizer. Gostaria de saber como você teve essa ideia em primeiro lugar? E, durante o que para mim parece uma composição em quatro partes, foi deliberado usar extensivamente todos aqueles ornamentos “estendidos” fora do contexto de “embelezamento” na situação de ilustrar o estranho fenômeno da metamorfose de um inseto? Parabéns, é um trabalho muito bem escrito e eficaz para o flautista doce.

R: Obrigado! Talvez eu devesse falar um pouco mais sobre o contexto aqui (embora isso também seja discutido em *Music of Possibility*). *Instar* faz parte de um conjunto de seis breves composições solo – as outras são *calyx* para *slide trumpet*, *spore* para acordeão, *cyme* para harpa, *tegmen* para violoncelo e a peça eletrônica *epiphyte*. Estas seis peças podem ser executadas sozinhas ou em diferentes combinações. Quando todas são executadas juntas, formam o sexteto eletroacústico *šuma* (“floresta” em sérvio), que também contém três passagens *tutti*.

Cada um dos solos consiste em quatro seções com tempos e durações diferentes. Quando mais de uma é executada simultaneamente, o material musical

escrito pode ser “pausado” por cada músico a qualquer momento e a improvisação livre (ou silêncio) interpolada. Quando todas as seis são tocadas juntas, isso dá origem a um resultado fantasticamente complexo, especialmente porque alguns músicos terão uma quantidade relativamente pequena de material notado para uma determinada seção, enquanto outros terão muito mais, e assim o equilíbrio entre material notado e improvisado vai mudando constantemente. O sexteto em si é a sexta parte de uma composição extensa intitulada *Close-up*, que é o resultado de uma colaboração entre mim e o Ensemble Studio 6 em Belgrado de 2013, e cuja execução dura cerca de 75 minutos. Já tocamos esta peça algumas vezes desde que foi concluída em 2016, incluindo uma gravação para lançamento em CD que ainda precisa ser mixada e editada.

Voltando aos solos, cada um recebe o nome de um fenômeno biológico com o qual a música se relaciona de alguma forma. *Instar* refere-se aos estágios de metamorfose dos insetos e, em particular, como as diferentes formas assumidas pelo organismo são distintas, mas inter-relacionadas. Na partitura coloquei fotos de uma joaninha em quatro estágios diferentes de sua metamorfose para ilustrar isso. É claro que o besouro adulto tem um padrão distinto de manchas em sua carapaça, diferente para cada espécie, mas os precursores desse padrão também podem ser vistos em diferentes formas nos estágios larval e pupal do inseto, quase como “motivos” que se sucedem em etapas até a configuração final. Então, o que as quatro seções do *instar* têm em comum é, como você observa, um conceito que na música anterior seria chamado de “embelezamento”, de modo que, por exemplo, a segunda seção consiste quase inteiramente de trinados. Porém, como performer de música barroca, você saberá que “embelezamento” não é uma questão de adicionar algo em cima do “material básico”, mas de *completar* a música individualizando os sons indicados pelas notas escritas. Penso nisso mais como “esculpir” cada som em uma forma diferente, ou seja, algo que vem de dentro dos sons, em vez de ser sobreposto a eles. Acho que você provavelmente pode perceber pela maneira como esta peça foi escrita que ela envolveu muito trabalho direto no instrumento (embora eu não o toque muito bem!).

P: Vamos à educação agora. Você desenvolve regularmente projetos de improvisação livre no Conservatório Real de Haia, combinando todo o tipo de

instrumentos acústicos e eletrônicos numa investigação colaborativa onde participam músicos de diferentes formações. Quais foram os obstáculos mais difíceis nesta empreitada e quais foram, digamos, os resultados inesperados? Você poderia falar sobre esse projeto em geral?

R: Acho que o único obstáculo foram os dois anos em que o Sonology Electroacoustic Ensemble não pôde tocar junto por causa da pandemia. A escola em geral e o Instituto de Sonologia em particular apoiaram fortemente este trabalho. Por outro lado, existem resultados inesperados em cada apresentação! Além disso, estive refletindo recentemente que a música produzida por este conjunto desenvolveu desde 2009 uma espécie de identidade musical consistente, apesar de nunca existirem duas atuações com a mesma formação. Se você ouvir uma performance de 2009 e outra de 2023, há algo indefinível que elas parecem ter em comum, ou pelo menos é assim que ouço. Talvez isto seja o resultado da minha influência até certo ponto, mas não “dirijo” o conjunto no sentido habitual – o que tento fazer, na organização das apresentações, por vezes fazendo comentários durante os ensaios, mas principalmente tocando junto como mais um músico, é ajudar todos a unirem suas imaginações. Um dos resultados é que todos influenciam todos os outros, e esta cadeia ou rede de influência se espalha ao longo da história do conjunto. Outro resultado inesperado para mim pessoalmente é que este conjunto acabou por ser uma parte tão importante e inspiradora do meu trabalho criativo como qualquer outra coisa. Estas duas constatações, entre outras, foram o ponto de partida para a investigação que deu origem ao meu livro *Transforming Moments*, que começou a partir de um ano que passei documentando e refletindo sobre o trabalho do grupo e a minha própria participação nele.

P: Qual é a diferença entre a sua ideia de *seeded improvisation* (improvisação semeada) e a composição gráfica *Treatise* de Cornelius Cardew?

R: Ambos pretendem ter uma influência criativa na improvisação sem realmente determiná-la, mas incorporam estratégias fundamentalmente diferentes para fazer isso. A partitura gráfica de Cardew pretende ativar a imaginação de quem a executa, apresentando-lhes um conjunto de enigmas: para que servem as pautas vazias?

qual é o significado da linha central, ou dos números, ou dos elementos ocasionais da notação real? Nenhuma destas questões (e há muitas outras, claro) pode ser respondida de forma definitiva ou consistente. Cada artista ou grupo tem de apresentar suas próprias soluções, que podem variar entre uma preparação extensiva, por um lado, e nenhuma preparação, por outro. Minha ideia de *seeded improvisation* não depende de ser enigmático dessa forma, mas de pedir aos intérpretes que aprendam e executem uma parte notada com precisão e, então, com mais ou menos frequência, “pausem” sua execução e improvisem livremente. Em algumas partituras, como *transmissão* ou *célula*, a partitura consiste em fragmentos entre e em torno dos quais a improvisação ocorre, enquanto em outras, como *adrift* e em *close-up*, os artistas são solicitados a fazer pausas em seu material notado sempre que desejarem. Se as suas improvisações se relacionarão de forma audível com o material notado antes ou depois, ou com outro intérprete ou intérpretes (que podem estar tocando música notada ou improvisando), ou com alguma combinação destes, ou com nenhum deles, não é especificado. O resultado não é tanto uma composição com “espaço para improvisação”, mas uma improvisação onde os materiais notados formam pontos de foco, uma rede estrutural e expressiva que dá uma contribuição central, mas não arrogante, para a identidade da música. Na verdade, é uma ideia que evoluiu do parágrafo 5 de *The Great Learning*, de Cardew, cuja primeira apresentação completa participei ainda muito jovem, em 1984. Consiste em um conglomerado massivo de ações musicais específicas, nem todas envolvendo fazer sons, para um grande grupo (participaram pelo menos 30 pessoas em 1984), seguido de uma improvisação livre. Fiquei impressionado com a forma como esta improvisação, por mais anárquica que fosse, foi fortemente condicionada pelas ações disciplinadas que a precederam, sem que esta tivesse sido orientada pela partitura. Mais tarde, a minha composição *CONSTRUCTION*, de duas horas, em 2011, dedicada a Cardew, foi concebida de forma semelhante, embora a maior parte do meu material notado fosse muito mais preciso e complexo do que em *The Great Learning*. Esta composição sempre foi muito mais importante para mim do que *Treatise*. Como intérprete, geralmente considero partituras gráficas bastante frustrantes e, como compositor, evito escrevê-las – para mim há sempre uma forma mais apropriada e produtiva de comunicar ideias e materiais musicais. Muitas vezes as partituras gráficas parecem ser uma forma de os compositores e intérpretes evitarem a responsabilidade

pelo resultado musical, resultando em algo simplista, empobrecido e descaracterizado. É claro que provavelmente levamos *Treatise* mais a sério devido à sua escala e à sua intenção obviamente séria. Mas eventualmente *The Great Learning and the Scratch Orchestra* foram as respostas de Cardew às suas perguntas sem resposta, redescobrimo o significado da música após as páginas meticulosamente sem sentido de *Treatise*.

P: Gostaria de agradecer por esta entrevista e dizer que seria muito gratificante ter você participando de algum evento no Brasil no futuro. Estou ansioso por isso.

R: Obrigado, eu também.

Recebido em: 09/11/2023 Aceito em: 13/11/2023