

# VIOLA CAIPIRA: CRIAÇÃO E REFLEXÃO ESTÉTICA BASEADAS NA LIVRE IMPROVISAÇÃO, NO TIMBRE E NO GESTO MUSICAL

## VIOLA CAIPIRA: AESTHETIC CREATION AND REFLECTION BASED ON FREE IMPROVISATION, TONE AND MUSICAL GESTURE

Fábio Rodrigo Serpe  
Universidade Federal do Paraná  
[fabioserpe@gmail.com](mailto:fabioserpe@gmail.com)

Prof.º. Dr.º. Roseane Yampolschi  
Universidade Federal do Paraná  
[ryampolschi@gmail.com](mailto:ryampolschi@gmail.com)

### Resumo

O autor desta pesquisa desenvolve um trabalho artístico na área de criação musical a partir de uma aproximação entre a viola caipira, desde seu contexto performático e sócio-cultural, e o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a improvisação, timbre e gesto. Este trabalho tem por finalidade apresentar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a ampliar o seu repertório. Desse modo, o autor se vale de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira – tanto do ponto de vista de seus materiais musicais como dos resultados sonoros gestuais mais idiomáticos –, do estudo de processos de escrita e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* deste instrumento e de outros afins na música atual. Estas atividades serão complementadas com a livre improvisação servindo como reservatório de materiais experimentais a serem desenvolvidos durante a composição. Posteriormente, será elaborado um memorial, com detalhamento das decisões relevantes tomadas durante o processo compositivo, bem como uma reflexão sobre as escolhas estéticas, gestos e técnicas utilizadas.

**Palavras-chave:** viola caipira; livre improvisação; composição musical; música contemporânea.

## Abstract

In this research we intend to develop an artistic work in music through a rapprochement between the *viola caipira*, considering its performance and socio-cultural status, and the field of contemporary composition, particularly through studies about free improvisation, *timbre* and musical gesture. This work aims at developing new sound and compositional possibilities to the *viola caipira* in order to expand its repertoire. Thus, this research will be based initially on a deep analysis of characteristic elements from the traditional *viola caipira* repertoire – from the point of view of its musical materials and of its distinct idiomatic gestural results –, and on the study of writing processes and extended techniques in the performance of this instrument as well as others alike in current music. These activities will be complemented with free improvisation serving as reservoir of experimental materials to be developed during the composition. Later, a memorial will be done with details of the relevant decisions taken during the compositional process, as well as a critical thinking on the aesthetic choices, gestures and techniques worked out in this work, as a whole.

**Keywords:** free improvisation; *viola caipira*; musical composition; contemporary music.

## Lista de figuras

Figura 1. Célula rítmica mais frequente do Cateretê (CORRÊA, 2000, p.171).

Figura 2. Aumentação constante, exemplo do autor.

Figura 3. Compassos iniciais de Cateretando, peça e transcrição de Fábio Serpe.

## Introdução

Este artigo deriva de uma pesquisa de mestrado que envolve a criação de uma peça para viola caipira solo - *Cateretando* - e a reflexão sobre o seu processo compositivo, partindo da possibilidade de uma investigação de recursos próprios, técnicos e gestuais da viola caipira, e da aproximação com o universo da música contemporânea, particularmente, por meio de estudos sobre a livre improvisação, timbre, gesto e de elementos musicais recorrentes no repertório da música contemporânea.

A finalidade deste trabalho é criar novas possibilidades sonoras e composicionais para a viola caipira, de modo a expandir o seu repertório. Assim, do ponto de vista artístico, o desenvolvimento deste trabalho implica gerar recursos técnicos e procedimentos gestuais para a viola; conceber uma escrita particular por meio da conjunção de elementos constitutivos característicos dos universos da música contemporânea e da viola caipira; e explorar novos materiais no instrumento, levando-se em conta o detalhamento das decisões relevantes tomadas durante todo o processo de composição. Desse modo, o autor deste trabalho se vale de uma investigação de elementos característicos do repertório tradicional da viola caipira, da livre improvisação como prática musical e da pesquisa de técnicas estendidas na *performance* da viola caipira e de outros instrumentos afins, na música atual. Desta forma, a livre improvisação serve como reservatório de materiais experimentais que são desenvolvidos durante a composição. O desenvolvimento desta pesquisa inclui, como ferramenta pré-composicional e composicional, a organização de *event clusters*, ou seja, de gestos que se manifestam durante o andamento da improvisação, tendo sempre em mente a busca pela expressão individual. Esta procura passa pela maneira como está sendo organizado e reorganizado o material musical, abrindo a possibilidade de libertação de hábitos adquiridos e já consolidados, com o propósito da criação de uma peça que mantenha continuidade, entusiasmo e coerência.

## Livre Improvisação

Leonardo Aldrovandi e Bruno Ruviano definem improvisação como “a criação de um trabalho musical ou da forma final de um trabalho musical enquanto ele se dá no tempo” (2001, p. 68), ou seja, o conceito de improvisação se refere à elaboração ou finalização de uma obra à medida em que é executada. Segundo Luis Leite (2014), a prática improvisatória está presente desde a música eclesiástica antiga até os dias de hoje, apresentando grande relevância especialmente nos âmbitos da música instrumental influenciada pelo jazz e da música contemporânea.

De acordo com Costa, Iazzetta e Villavicencio (2013), a prática da livre improvisação surgiu na segunda metade do século XX, unindo as concepções de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Vinko Globokar, Terry Riley, La Monte Young, e o desenvolvimento do jazz, que nesta época tinha no *Free Jazz*<sup>1</sup> uma de suas ramificações. Durante esta época, houve influências mútuas entre compositores da música de vanguarda e de jazz, ambos universos artísticos exercendo grande impacto um no outro. O virtuosismo instrumental tornou-se um elo que se desenvolveu entre essas duas tradições musicais, e experiências com técnicas estendidas ampliaram as possibilidades sonoras dos instrumentos. “O uso de atonalidade, texturas densas, ritmo assimétrico ou não-métrico” (NUNN, 1998, p. 11) são exemplos comuns ao jazz e à música de vanguarda que antecederam a improvisação livre praticada hoje em dia.

Em suas pesquisas, Derek Bailey<sup>3</sup> (1930-2005) fornece perspectivas de como contextualizar a improvisação. Segundo o músico, há duas formas básicas de improvisação: a “improvisação idiomática” e a “improvisação não idiomática”, também chamada de livre improvisação. Amplamente mais utilizada, a improvisação idiomática ocorre a partir de um gênero ou forma musical específica e apresenta materiais que são próprios de seu estilo: por exemplo, um choro, blues ou jazz (este fortemente associado à improvisação). A *performance*, então, é limitada de acordo com regras convencionais, valores e restrições de uso que orientarão a interpretação.

---

1 Especialmente pelas mãos de John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Charles Mingus, Sun Ra e Eric Dolphy.

2 No original: *the use of atonality, dense textures, asymmetrical or non-metrical rhythm*.

3 A partir de meados da década de 60, Bailey dedicou-se a estudar e explorar as possibilidades da utilização da livre improvisação.

Para Rogério Costa, a livre improvisação não é um gênero musical, nem uma tendência composicional. Trata-se de uma prática musical “que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias das práticas musicais contemporâneas” (COSTA, 2015, p. 119). Por este motivo, é esperado que no momento em que uma peça é livremente improvisada, a personalidade do(s) músico(s) definirá as particularidades do que está sendo executado. Este raciocínio vem ao encontro do pensamento de Bailey, que reconhece que as características de uma obra improvisada se estabelecem por meio “da identidade sonora, musical, da pessoa ou pessoas que estão tocando” (BAILEY, 1992, p. 83). De acordo com Costa (2013), como a prática da livre improvisação não está presa a alguma atividade musical específica, a própria improvisação, neste caso, propicia meios para a dissolução daqueles materiais previamente já incorporados que orientam as *performances*; ou, de outro modo, ela possibilita uma “permeabilidade das fronteiras” entre os materiais musicais, sua organização e articulação, e os “sistemas musicais”<sup>4</sup>. Nesse sentido, a utilização da livre improvisação abre um grande leque de possibilidades criativas ao se buscar uma fuga de referências explícitas a sistemas musicais estabelecidos – tendo em vista construir a cada momento “uma coerência do discurso musical [...] a partir da experiência musical de cada intérprete e de sua habilidade de adaptação contínua ao contexto sonoro que se desenrola no tempo” (COSTA, IAZZETTA e VILLAVICENCIO, 2013, p. 3). Do ponto de vista de Costa (2015), o músico, com a experimentação e manipulação dos materiais durante a livre improvisação ambiciona criar processos de organização dos materiais que devem ser contextualizados. Em suas palavras: “Improvisação desfruta a curiosa distinção de ser, de todas as atividades musicais, a mais amplamente praticada e a menos reconhecida e compreendida”<sup>5</sup> (COSTA, 2015, p. 119).

## Viola caipira

Com o intuito de buscar uma voz particular durante esta pesquisa composicional, a viola caipira foi escolhida principalmente por fazer parte de praticamente todas as produções musicais do autor há

---

4 Em suas palavras: “uma possibilidade que se configura através da dissolução entre os idiomas musicais ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais”, configurando “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (COSTA, 2013, p.35).

5 No original: *Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood.*

mais de dez anos e por oferecer amplas possibilidades de execução. Apesar da utilização de gestos que tradicionalmente fazem parte do vocabulário da viola caipira, o material composto para esta pesquisa, esteticamente, não tem comprometimento com a linguagem tradicional do instrumento. A viola chegou ao Brasil no século XVI, trazida pelos portugueses. Hoje, sua utilização está disseminada em todas as regiões do país e inserida em diversas formas de manifestação da cultura brasileira. Nesse sentido, a relevância do instrumento em nossa cultura ainda vigora como “símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro” (OLIVEIRA, 2004, p. 16).

Os primeiros esforços voltados à aproximação entre a viola caipira e o universo da música contemporânea vieram na década de 1960, através do compositor Theodoro Nogueira<sup>6</sup>, que atuou de forma pioneira no estudo técnico-musical do instrumento e também do ponto de vista de sua interpretação e “integração no repertório da música de concerto” (PEREIRA, 2011, p. 92). Segundo Corrêa (2014), as atividades de Nogueira colaboraram fortemente para a expansão da utilização da viola no Brasil, tanto em relação ao seu uso em diversos estilos quanto no contexto público em que ela era tocada — fato este compreendido pelo pesquisador como “gênese do avivamento<sup>7</sup> da viola caipira<sup>8</sup>” (p. 112). Em sua tese, Corrêa (2014) faz um levantamento dos compositores “não violeiros” que escreveram para o instrumento, chegando a um número inferior a trinta obras, desde a década de 1960. Há muitas décadas a utilização da viola está consolidada no Brasil, mas, de acordo com a pesquisa de Corrêa, seu uso ainda se dá majoritariamente entre cancionistas e as orquestras de viola, abrindo caminho para o tema proposto nesta pesquisa.

---

6 “Theodoro Nogueira (1913-2002), compositor, violonista erudito e aluno de Camargo Guarnieri, passou a compor especificamente para viola (solo ou com orquestra) principalmente a partir de 1962”. (PINTO, 2008, p. 22).

7 Corrêa denomina de avivamento o movimento de “expansão do uso da viola no Brasil, para outros estilos de música e para outros públicos” (2014, p. 112).

8 A partir da década de 1980, começou a aparecer “um novo segmento musical e um nicho de mercado próprio da viola caipira, caracterizado, sobretudo, pela música instrumental, com forte tendência às peças solas” (DIAS, 2010, p. 97). Esta efervescência da viola na cultura brasileira ocorreu principalmente por meio dos trabalhos dos compositores e violeiros Almir Sater, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Paulo Freire, Tavinho Moura e Fernando Deghi. Cada compositor buscou desenvolver os seus trabalhos a partir de influências distintas, desse modo formando, como um todo, “um repertório de qualidade musical condzente com o alto nível da música instrumental brasileira” (CORRÊA, 2014, p. 159).

## Cateretando: modelo, referente e base de conhecimento

A peça *Cateretando* vem sendo desenvolvida em “sessões” de improvisação/composição. Deste modo, nesta pesquisa os materiais experimentais gerados por meio da livre improvisação são fundamentais para a exploração de elementos constitutivos durante o desenvolvimento desta composição. Alberto Abreu, em sua dissertação *Procedimentos composicionais de Walter Smetak*, chama a atenção para o fato de que é impossível apagarmos lembranças musicais convencionadas socialmente, como “percutir, soprar, friccionar ou tanger um instrumento” (2012, p. 48). A musicóloga Sabine M. Feisst (2009, p. 3), por sua vez, complementa esta ideia ao afirmar que mesmo quando feita como “uma espécie de escrita automática<sup>9</sup>”, a improvisação irá refletir “a experiência do subconsciente musical do performer<sup>10</sup>”. Para esses autores, desfazer-se de lembranças é impraticável, pois os sentidos e valores presentes em nossa história cultural, pessoal e musical são importantes para fundamentar e guiar as nossas atividades de compor e tocar; assim, o que já está cristalizado pela experiência necessita ser constantemente manipulado. Desse modo, mesmo compreendendo que aqueles sentidos e lembranças geram limites concretos na prática composicional e improvisatória, o autor desta pesquisa tem por objetivo se afastar de códigos musicais já internalizados e assimilados, em parte, com a finalidade de ampliar os seus horizontes pré-composicionais e composicionais.

Quando o processo de criação se realiza com base na livre improvisação, há elementos que podem ser pensados antecipadamente, antes mesmo do primeiro contato com o instrumento. Por exemplo, em *Cateretando*, o uso do capotraste para fins de afinação *a priori* gerou escolhas e materiais musicais relevantes para a concepção da obra. Decidiu-se que ele seria colocado apenas nos três primeiros pares de cordas, na segunda casa, de modo a formar um misto de duas tonalidades comuns da afinação Cebolão<sup>11</sup>, a mais utilizada<sup>12</sup> na viola caipira. A forma geral da peça, alturas, número de compassos e duração não foram planejadas antecipadamente.

Para o etnomusicólogo Bruno Nettl (1998), mesmo antes do início da improvisação é possível sabermos que material será usado como

---

9 No original: *As a kind of 'automatic writing.*

10 No original: *The performer's subconscious musical experience.*

11 A Cebolão em Ré, do par agudo para o grave, é formada por Ré, Lá, Fá sustenido, Ré, Lá. A Cebolão em Mi mantém os mesmos intervalos, mas um tom acima. Dessa forma, na *Cateretando*, considerando o uso do capotraste, temos Mi, Si, Sol sustenido, Ré, Lá.

12 CORRÊA, 2014, p. 83.

base da sua *performance*. Uma abordagem que auxilia a compreensão dos processos de improvisação em *performances* individuais envolve a identificação de um ponto de partida. Para este ponto de partida tem sido usado o termo *modelo* (1998, p. 13). O modelo pode ser um motivo, material temático, uma sequência harmônica etc., e a sua compreensão dependerá do contexto musical em questão. De acordo com Costa (2013), o músico e psicólogo Jeff Pressing (1946-2002) estabeleceu uma forma de compreender a improvisação a partir da perspectiva dos processos psicológicos envolvidos na sua prática, desenvolvendo dois conceitos que podem ser considerados como “reformulações e extensões da noção de modelo”: *referente e base de conhecimento*<sup>13</sup>.

Para Pressing, o referente aponta para “um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais” que restringem a prática da improvisação. Estas restrições, segundo o autor, “orientam e auxiliam a produção de materiais musicais<sup>14</sup>” (PRESSING, 1998, p. 52). Desse modo, o referente poderá ser um tema musical, um motivo, mas também um estado de espírito, uma emoção, um processo físico, ou a própria história do(a) intérprete – praticamente qualquer imagem que permita ao improvisador um sentido de compromisso, disposição e continuidade.

Conforme a proposta de criação de *Cateretando*, a pesquisa de ritmos tradicionais do universo da viola caipira foi fundamental para a concepção e construção da peça; a decisão tomada foi a de se usar a “indeterminação” como princípio básico para encontrar o ritmo da peça. Costa compreende que o conceito de indeterminação trata da relação da composição com o intérprete, que recebe “um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA, 2009, p. 21). Nesse caso, o resultado da experiência musical criado através de meios indeterminados tem o objetivo de ser espontâneo e único<sup>15</sup>. Para Thomas Nunn (1998), os conceitos de indeterminação<sup>16</sup> e improvisação

---

13 No original: *Reformulations and extensions of the notion of a model*.

14 No original: *Referent: “a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical material”*.

15 Cage usava o acaso para se isentar de tomar decisões durante o seu processo composicional. Assim, as alturas poderiam ser determinadas em processos como jogos de dados, cartas ou I Ching – como em *Music of Changes* (1951).

16 David Cope, no capítulo *Indeterminacy* de seu livro *Techniques of the Contemporary Composer* (1997, p. 161-168), define indeterminação como qualquer processo cujo resultado final, ou parte do resultado, não pode ser totalmente previsto. Aldrovandi e Ruviano (2001) delimitam a utilização dos termos indeterminação, acaso e aleatório “às composições em que o compositor, de forma consciente e deliberada, abre mão (em maior ou menor grau) do seu controle sobre um ou mais aspectos da obra – ou também abre espaço para o acaso no interior do próprio processo criativo” (p. 24-25).

tornaram-se parte importante da música contemporânea, incluindo elementos que estejam fora do controle do compositor e que ampliem suas fronteiras.

Para esta pesquisa, o livro *A arte de pontear a viola* (2000) de Roberto Corrêa forneceu a célula rítmica que foi utilizada como ponto de partida/modelo para a composição. O livro foi aberto na página 171, e nela há a célula rítmica mais frequente do cateretê:

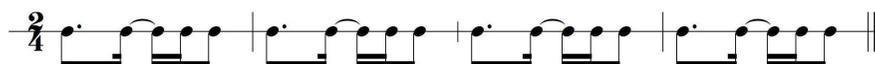


Figura 1. Cateretê

Dessa forma foi definido que o material a ser composto derivaria do cateretê, assim, o título foi escolhido com base na manipulação que este ritmo receberia: *Cateretando*. Mas como este material começaria a ser manipulado?

Em *The technique of my musical language* (1956), Olivier Messiaen (1908-1992) apresenta de forma minuciosa a técnica de manipulação rítmica por ele empregada e que serviu como ponto de partida para o início da composição de *Cateretando*. Esse sistema rítmico consiste em predeterminar como as figuras rítmicas podem ser alteradas. Por exemplo, é possível adicionar um ponto de aumento a cada figura rítmica (chamada de *aumentação constante* – quando um novo valor é adicionado a todas as células); utilizar *aumentação inexata* dos valores (quando um novo valor é adicionado a algumas figuras); pode-se *dissolver* o ritmo (os valores são substituídos por valores menores) etc.

Em *Cateretando*, encontra-se o arranjo de figuras rítmicas de *aumentação com valor constante*. Assim, é possível associar esta configuração rítmica com o conceito de modelo proposto por Pressing – um ponto de partida que gera limites e que orienta o fazer musical.

Exemplo de *aumentação com valor constante*.

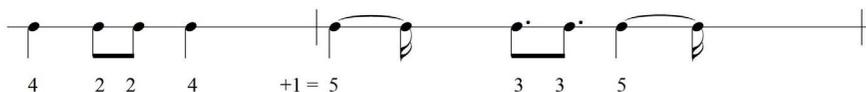


Figura 2. Neste tipo de alteração, é atribuído um valor numérico proporcional para cada célula e para o valor da alteração. No exemplo acima, a semínima é 4, a colcheia é 2, e assim por diante. 4, 2, 2 e 4 somados a 1 formarão 5, 3, 3 e 5.

Dessa forma, a célula rítmica do cateretê tornou-se o referente, seguindo o modelo proposto por Pressing. O trabalho engajado com esses materiais pode ser explorado com o intuito de auxiliar ou refinar o trabalho do intérprete de várias maneiras. Por exemplo, à medida que o referente fornece material para variação, o músico necessita menos “capacidade de processamento” (1998, p.52) no desenvolvimento desses materiais. Em geral, o referente está disponível para o(a) improvisador(a) antes da *performance*, permitindo então uma pré-análise e planejamento. Algumas variações específicas podem ser pré-compostas, de modo a diminuir a ansiedade daquele músico antes da execução. Assim, de acordo com a experiência de cada *performer*, o referente auxilia na criação de uma estratégia para facilitar as decisões particulares e as trocas entre os músicos, tanto do ponto de vista estrutural como emocional. Nesse sentido, o referente é uma ferramenta importante na construção de um contexto de criação que envolve ambos, o ouvinte e o intérprete.

Em *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation* (2013), Costa investiga os conceitos propostos por Pressing no contexto da livre improvisação e busca “ao mesmo tempo aprofundar e expandir o entendimento destes conceitos com vistas a uma aplicação mais abrangente” (p. 412). Para o pesquisador, os princípios da improvisação livre se opõem às ideias de modelo e referente. Durante a livre improvisação, não há uso de referente de forma explícita. Ao considerar o referente como um guia durante uma *performance* coletiva de livre improvisação, o “passado torna-se uma espécie de um reservatório crescente de recursos, formas, figuras, gestos, sons, texturas, procedimentos etc.<sup>17</sup>” (COSTA, 2013, p. 416) que, de imediato, poderão ser manipulados da maneira que o(a) improvisador(a) desejar.

17 No original: *The past becomes a kind of ever growing reservoir of resources, forms, figures, gestures, sounds, textures, procedures etc.*

Outra ferramenta visando a fluência da improvisação resulta da criação, e desenvolvimento do que Pressing (1998) chamou de *base de conhecimento*. Para ele, o que diferencia músicos inexperientes de *experts* está na riqueza e profundidade da organização do próprio conhecimento, resultando em soluções mais apropriadas e raciocínio mais rápido. Assim, Pressing assinala que este conceito é mais abrangente que o conceito de *referente*, à medida que “inclui materiais, trechos, repertório, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, memória hierárquica de estruturas e esquemas<sup>18</sup>” (PRESSING, 1998, p. 53). Vale notar que a *base de conhecimento* inclui, desse modo, não apenas o que o *performer* domina sobre um determinado gênero, como padrões de interpretação, procedimentos e sonoridades características, mas também toda a história de escolhas composicionais e preferências composicionais que definem o estilo pessoal do(a) improvisador(a). Na livre improvisação este conceito é expandido, de maneira a englobar todo *background* musical do(a) *performer*. No que diz respeito ao livre improvisador, Costa (2013, p. 417) alega que a *base de conhecimento* é composta por todas as memórias musicais pessoais de longa duração, armazenadas “sob a forma de um *know-how* (perceptivo, emocional e habilidades motoras) e um *know-that* (do ilimitado universo de materiais sonoros, que precedem o musical)<sup>19</sup>”. O que diferencia exatamente *base de conhecimento* e *referente*, de acordo com Costa (2013, p. 414), não é sempre tão claro. O seu ponto de vista é o de que uma diferenciação apenas baseada em significados que, por sua vez, apontam para a dicotomia “interno” e “externo”, como esses conceitos poderiam sugerir, é instável: em uma livre improvisação, um *referente* de hoje (externo) pode se tornar parte da *base de conhecimento* (interno) de amanhã. Assim, o que nos permite fazer a distinção entre modelo, referente e base de conhecimento?

Os conceitos propostos por Nettle (1998) – modelo/ponto de partida, e os de Pressing (1998) – referente/base de conhecimento são muito semelhantes, mas é possível fazer uma distinção. Enquanto que a base de conhecimento inclui a bagagem referente às habilidades motoras e relativa ao conhecimento conceitual, a história de escolhas composicionais e as preferências que definem o estilo pessoal do músico, o referente estabelece o contexto e fornece o modelo/ponto de

---

18 No original: *Knowledge base: broader in scope, it includes materials, excerpts, repertoire, perceptual strategies, problem-solving routines.*

19 No original: *in the form of a know-how (perceptual, emotional and motor skills) and a know-that (of the unlimited universe of sound materials, that precedes the musical).*

partida. Portanto, é perfeitamente possível que a escolha do material a ser utilizado seja feita previamente. Uma vez que o *referente*, até certo ponto, pode ser considerado um modelo externo, mesmo em uma improvisação livre, é provável, e até esperado, que o(a) improvisador(a) decida, antes mesmo da primeira nota a ser tocada, o universo a ser manipulado, universo este que faz parte de sua *base de conhecimento*. O ato da improvisação, especialmente em estágios avançados, requer seleção consciente e inconsciente de um reservatório de materiais musicais que foram adquiridos ao longo do tempo, inclusive a experiência do músico com o seu instrumento. Corrêa afirma que “o domínio dos fundamentos técnicos (do instrumento) resulta em melhores *performances* e, por decorrência, maior liberdade para a criação, seja na improvisação ou na composição” (2014, p. 157).

Em *Improvisation: Methods And Models*, Pressing (1987) explica como pode se desenvolver a improvisação a partir dos modelos por ele propostos. Em seu modo de ver, a alma dos modelos de improvisação é o encadeamento de ações que se desenvolvem através do tempo. Estas ações são chamadas por ele de “*event clusters*”<sup>20</sup>. Os *clusters* são decompostos em aspectos próprios que, por sua vez, podem ser decompostos em objetos, características e processos. A sistematização dos *event clusters*, quando do momento da improvisação, pode se dar de duas maneiras, de acordo com Menezes (2010, p. 11). Ela ocorre “por associação”, quando há grau de continuidade entre os conjuntos de eventos; ou “por interrupção”, quando a tolerância do intérprete em relação ao número de repetições de um evento for ultrapassada. O conceito de *event clusters* serve para ilustrar como o compositor desenvolveu o seu processo de improvisação por meio do gesto, possuindo sempre em mente a busca pela expressão individual.

Com as alterações propostas pelo sistema rítmico de Messiaen, a célula rítmica principal do cateretê (figura 2) foi desmembrada em várias outras que serviram como base para a improvisação que gerou o primeiro gesto<sup>21</sup> (*event cluster*) da peça:

---

20 “conjunto de eventos”.

21 “O gesto é um objeto que manifesta sua qualidade de entidade determinada, ao mesmo tempo como estrutura e como unidade percebida, mas sua configuração tem em vista sua própria desagregação. Sua razão de ser não é perdurar, nem tampouco se repetir dentro do espaço-temporal das obras. Define-se, ainda, por seus constituintes parâmetros, que só se justificam quando reorganizados e recombinaados para formar outros gestos aparentados” (CASTELLANI, 2011, p. 190).

# Cateretando

Fábio Serpe

Afinação: Cebolão em D

5=A 4=D 3=F# 2=A 1=D

Capotraste nas três primeiras cordas, casa II

*l.v.*  
(sempre que possível)

*mf* *p* *rit.*

Viola caipira

Figura 3.

○ primeiro compasso, com harmônicos executados para testar a sonoridade da viola com o capotraste em apenas três pares de cordas, propiciou o estado mental a ser seguido nos compassos seguintes. ○ compasso 2 surgiu em seguida, a partir da improvisação sobre um dos desmembramentos do motivo rítmico do cateretê. Cada novo gesto poderia ou não ser retrabalhado. Até o compasso 7, quase tudo o que é mostrado na figura 3 foi executado na primeira sessão de composição/improvisação, exceto o trecho do compasso 4, com *tapping* (T), e do compasso 7, inseridos posteriormente, seguindo um método: o material considerado promissor é tocado novamente, até que, a partir deste ponto, a *performance*, em si, exerce “sua própria influência cumulativa e generativa<sup>22</sup>” (NUNN, 1998, p. 9), gerando o material definitivo.

Em *Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver* (2014), Costa traz algumas considerações sobre como improvisação e composição se relacionam. Por via de regra, em uma composição destaca-se a premeditação, com o(a) autor(a) buscando controle sobre o processo criativo, enquanto que na improvisação a criação enfatiza “a prática, o jogo, a experimentação” (p. 2), com grande grau de imprevisibilidade em relação ao produto final. Costa defende que a livre improvisação não é

22 No original: *its own cumulative and generative influence.*

um “vale-tudo desestruturado”, mas uma atividade de estruturação que coordena “corpos, mentes, instrumentos e o fluxo sonoro em um ambiente específico”. Logo, tanto a improvisação quanto a composição carregam consigo elementos comuns a ambas atividades, como: estrutura, forma, conteúdo, contraste, densidade, intensidade, variação, repetição, unidade, desenvolvimento, “pensamento figural, gestual, textural, conceitual” (p. 5-6) etc.

Para o pesquisador, no caso da livre improvisação solista, de certa forma praticada em *Cateretando*, perde-se a imprevisibilidade decorrente da interação entre músicos; porém, da mesma forma, “busca-se criar uma *performance* que mantenha continuidade e ímpeto a partir da utilização de um amplo repertório de materiais e procedimentos agenciado pela imaginação e pela invenção constante”. Trata-se de um fluxo de pensamento e quando o(a) improvisador(a) solista tem a chance de trabalhar todos os parâmetros da música, coloca “em ação o seu pensamento musical, englobando na mesma *performance*, um “percepto musical efêmero, irrepitível” (2014, p. 12), totalmente ligado à imaginação. Nunn alega que a imaginação é tão vital para a prática da livre improvisação, que é dado como certo que o(a) *performer* seja imaginativo(a), pois sem imaginação uma improvisação não avançará. “Nada é tão chato como uma improvisação livre sem imaginação!”<sup>23</sup> (1998, p. 23). Do ponto de vista de Menezes (2010), diferentemente de outros estilos ou gêneros musicais em que o resultado final é o objetivo, na livre improvisação a ênfase é maior no processo do que no produto final. Isto significa que a sua utilização permite liberdade de caminhos e objetivos, desse modo corroborando com os argumentos de Costa (2014).

---

23 No original: *Nothing is quite as boring as a free improvisation without imagination!*

## Conclusão

A aproximação entre os universos da viola caipira e da música contemporânea é relevante e possível à medida que, ainda como símbolo identitário da cultura caipira, é legítimo ampliar os recursos técnicos da viola, os seus padrões de interpretação e as experiências estéticas que a acompanham ao longo de sua história. Essa busca pela aplicação consciente de novos elementos ao processo compositivo corrobora com o pensamento do educador Keith Swanwick<sup>24</sup> (1979). A sua teoria parte do princípio que “a composição é uma ferramenta poderosa para desenvolver a compreensão sobre o funcionamento dos elementos musicais, pois permite um relacionamento direto com o material sonoro” (1979, p. 43), tornando mais palpável o processo de criação de um material pessoal e original a serviço da expressividade. Assim, o contato com a livre improvisação tem se mostrado relevante para o autor desta pesquisa, no sentido de apontar para novas possibilidades composicionais e técnicas de execução do instrumento. Esta nova relação musical direta com os materiais musicais tem servido, até o momento, para estear o desenvolvimento, a compreensão e a aplicação consciente destes novos elementos ao processo compositivo, tornando mais concreto o processo de criação de um trabalho artístico a serviço da expressividade.

Portanto, esta pesquisa auxilia na abertura de caminhos para que a viola caipira seja gradualmente incorporada, de maneira constante e perdurável, em um universo cultural, da música contemporânea, no qual ela, hoje, ainda não é vinculada.

---

24 SWANWICK, Keith. *A basis for Music Education*. Londres, Routledge, 1979.

## Referências

ABREU, Alberto José Simões de. Procedimentos composicionais de Walter Smetak. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALDROVANDI, Leonardo; RUVIARO, Bruno. "Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea". São Paulo, 2001. Disponível em: <[https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro\\_Aldrovandi\\_2001\\_Improvisacao\\_Indeterminacao.pdf](https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf)>. Acesso: 05/09/2015.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. 1 ed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1992.

CASTELLANI, Felipe Merker. "Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea". In ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL USP, UNESP, UNICAMP, 2, São Paulo. Anais... São Paulo: UNESP, 2011. p. 188-199.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de pontear a viola*. 1 ed. Brasília, Viola Corrêa, 2000.

CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. "Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation". In XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. Anais do XXIII Congresso da Anppom. Natal, Editora da Anppom, v. 1, 2013, p. 412-420.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENCIO, Cesar. "Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação". Special Volume Sonic Ideas: Musical Creativity, v. 10, 2013, p. 120-135.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. "Improvisação e composição: duas formas de criação musical ou improvisação e composição têm tudo a ver". In Departamento de Música da ECAUSP, São Paulo, 2014. Disponível em: <[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/348183/mod\\_resource/content/0/EMA.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/348183/mod_resource/content/0/EMA.pdf)>. Acesso: 22/03/16.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. "A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias". *Revista Música Hodie*, v.15, n.1, 2015, p. 119-131.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. 2010. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo.

FEISST, Sabine. John Cage and improvisation - an unresolved relationship. In NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. *Musical improvisation: art, education, society*. Chicago, Board of Chicago, University of Illinois, 2009. p. 38-51.

LEITE, Luís. "Improvisação ao violão na música instrumental contemporânea e a contribuição de Nelson Veras". IN III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓSGRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM. Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 3, 2014, p. 1105- 1114.

MENEZES, José Manuel Amaro de. *Creative process in free improvisation*. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia para Músicos) - Universidade de Sheffield, Sheffield.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Paris, Alphonse Leduc, 1956.

NETTL, Bruno. An art neglected in scholarship. In NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 1-23.

NUNN, Thomas. *Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation*. San Francisco, Tom Nunn, 1998.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PEREIRA, Vinícius Muniz. *Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PRESSING, Jeffrey. "Improvisation: Methods And Models". In SLOBODA, John. *Generative processes in music*. Oxford, Oxford University Press, 1987. p. 1-50.

PRESSING, Jeffrey. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998. p. 53-54.

## Sobre os autores

Fábio Rodrigo Serpe é mestrando no PPGMúsica da UFPR, na área de concentração Interpretação/Processos criativos, linha de pesquisa Teoria, Criação Musical e Estética Musical. Graduado em Licenciatura em Música pela UNESPAR/EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, com atuação em composição, produção musical, performance, arranjo e gravação.

Roseane Yampolschi é compositora e professora da Universidade Federal do Paraná. Realizou, na área de Criação Musical, o Doutorado na Universidade de Illinois (EUA, 1996) e o Mestrado na Eastern Illinois University (EUA, 1991). Como compositora, tem recebido prêmios, bolsas e distinções no Brasil e no exterior. Sua produção artística abarca a criação de trabalhos nas áreas musical e interdisciplinar. O seu interesse na pesquisa está voltado para questões relacionadas ao gesto musical e a relevância do corpo na criação musical, à estética da música e ao campo interdisciplinar.

Recebido em: 10/09/2016

Aprovado em: 15/12/2016