

Corpo mar, corpo onda: reflexões sobre *drone* e improvisação

Sea body, wave body: reflections on drone and improvisation

Bruno Trochmann

 0000-0003-3816-146X

bruno.trochmann@gmail.com

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão sobre duas práticas sonoras que, superficialmente, parecem ser opostas: aquilo que é aparentemente imóvel (o *drone*) e aquilo que é aparentemente inquieto (a improvisação). Abordando as questões a partir de uma perspectiva prática, o texto apresenta o *drone* e a improvisação como manifestações do gesto, centradas na experiência do corpo. Trabalhos de Pauline Oliveros, Tony Conrad e José Maceda são utilizados para apresentar diferentes abordagens da prática improvisatória do *drone*, como mergulho na escuta interna, mergulho na escuta externa e o *drone* em escala do mundo natural.

Palavras-chave

Improvisação. *Drone*. Pauline Oliveros.
Tony Conrad. José Maceda.

Abstract

This essay proposes a reflection on two sound practices that, superficially, seem to be opposites: that which is apparently immobile (the drone) and that which is apparently restless (improvisation). Approaching the issues from a practical perspective, the text presents the drone and improvisation as manifestations of gesture, centered on the experience of the body. Works by Pauline Oliveros, Tony Conrad and José Maceda are used to present different approaches to the improvisational practice of the drone, such as diving into internal listening, diving into external listening, and the drone on the scale of the natural world.

Keywords

*Improvisation. Drone. Pauline Oliveros.
Tony Conrad. José Maceda.*

Claro, o que eu faço é diferente a cada vez. O lugar é diferente, o *timing* também é diferente, as condições são diferentes, meu peso/espessura corporal também é diferente, assim como a flexibilidade do meu corpo. Como são seres humanos que estão fazendo isso, você descobrirá que a cada vez o resultado é diferente (Tanaka, 2022).¹

É de grande importância para mim, e para o argumento deste ensaio, que ele seja lido como um texto de artista, uma reflexão de artista. Não há uma pesquisa ou levantamento histórico ou filosófico acerca dessas atividades e proposições conceituais. Não trago aqui uma conclusão de profundidade teórica, nem pretendo, mas espero que possam encontrar alguma forma de profundidade prática, uma reflexão que surge a partir da prática artística e das impressões da experiência dessa prática no tempo. As questões aqui levantadas não existiriam sem essa prática de improvisação e *drone*, e certamente não teriam relevância para mim sem a prática que levou a estes questionamentos em primeiro lugar. Se não posso dizer com certeza se essa reflexão tem um sentido mais abrangente para além de minhas próprias questões, posso esperar que sim; é isso que chamo de profundidade prática. A quem interessar, talvez fosse bom ter um contato com a prática artística a qual me refiro aqui. Registros como “Tombo” (2024, gravação independente) e “Cão dia, cão noite” (2021, selo Brava), estão disponíveis *online* e podem ser acessados facilmente.²

Este texto, então, não pretende também delinear uma exposição séria e linear sobre o *drone*, a improvisação e sua história. É texto reflexivo, no fundo sobre minha própria prática, com auxílio da referência a práticas de três outros artistas: Pauline Oliveros, Tony Conrad e Jose Maceda. Ao longo do caminho, dialogando a partir de elementos comuns com esses artistas, se tornaram aparentes elementos específicos que me ajudam a direcionar minha pesquisa e prática artística.

¹ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *Of course, what I do is different every time. The place is different, the timing is also different, the conditions are different, my body weight/thickness is also different, as is the flexibility of my body. Since it is human beings that are doing it, you will find that each time the result is different.*

² “Tombo” (2024, gravação independente): <https://brunotrchmnn.bandcamp.com/album/tombo>. “Cão dia, cão noite” (2021, selo Brava): <https://brava.bandcamp.com/album/c-o-dia-c-o-noite>

À primeira impressão *drone* e improvisação são conceitos que carregam um tipo de oposição superficial, entre aquilo que é aparentemente imóvel (o *drone*) e aquilo que é aparentemente inquieto (a improvisação). Na prática, porém, existe algo de contínuo, fluido entre as duas, como existe uma fluidez entre andar e correr. Gostaria de elaborar algo acerca do *drone* como prática improvisatória, sob a perspectiva de alguém que experimenta essa prática – que me auxilia a entender o que exatamente é improvisação, bem como sua relação com a forma e o corpo.

Improvisação, pureza indivisível do gesto

a música existe como um traço, ou talvez uma extensão, da ação do corpo (Goldman, 2010, p. 73).³

Acho que é preciso orientar minimamente o que quero dizer com improvisação. E esta é uma visão de improvisação entre muitas, pensando na improvisação de sons, de música. Se trata apenas de minha noção sobre improvisação, como eu a reconheço ou defino o que seja: é pelo percurso sensível sobre essa definição que na prática eu posso reconhecer que estou improvisando.

Improvisação é elemento presente em diferentes tradições e práticas musicais em todo mundo e ao longo de toda a história; é algo praticamente indivisível de fazer música em si; algum grau de improvisação sempre faz parte integral do fazer musical. Sem qualquer aprofundamento etnográfico ou cosmo-político, é seguro dizer que não existe uma cultura sonora sem improvisação. Isso, entretanto, é diferente do que chamamos genericamente de improvisação, ou de música livre; em geral temos improvisação dentro ou a partir de estruturas definidas, estruturas que pertencem a uma prática comum, a uma linguagem comum. A improvisação é em geral aquilo que acontece “entre” as estruturas, o tensionamento de seus limites. O desejo por improvisação como um fim em si é desejo muito específico. Sem os limites da estrutura a ser tensionada, tudo muda. Algo precisa ser tensionado, mas o quê? Trata-se de criar sem a intenção de forma, o que é outro tipo de intenção de forma, o que gera outro tipo de resultado de forma.

³ No original: *music exists as a trace, or perhaps extension, of the body's action.*

A única definição simples e satisfatória a que pude chegar é que improvisar é criar algo sem uma forma prévia, sem que essa forma já esteja elaborada e definida, separada do ato em si. É fácil, no entanto, entender que não é possível algo existir no mundo sem uma forma. Para existir, é preciso uma forma ali presente, que eu possa perceber e reconhecer, experimentar. Sempre há uma estrutura. Não existe uma não estrutura; ou a coisa existe (e, portanto, possui estrutura, forma), ou não existe. Mesmo nossa intenção, em geral, projeta alguma forma. Se, contudo, não é possível começar do zero absoluto, podemos começar do mais próximo possível desse zero. Como diz o ditado, do chão não passa. Para improvisar, devemos então começar do chão. Para improvisar, portanto, não se pode valer de uma “não estrutura” – posso sim, todavia, partir da estrutura mais simples, mais “fraca” possível.

Mais fácil pensar visualmente: o desenho de uma paisagem marinha ou uma mandala são formas, estruturas visuais, complexas e fortes (elas impõem seu sentido). Uma linha horizontal, um círculo são formas simples, fracas por assim dizer. Ao improvisar, sinto que quanto mais simples essa estrutura, mais espaço há para ela respirar, para que tudo em torno dessa forma simples possa vibrar e ressoar, pois mesmo a forma mais simples será composta por infinita complexidade quando expressa na matéria, na ação. A forma, a estrutura, por mais simples que seja, é a princípio uma ideia. Uma linha é uma ideia. Uma linha traçada na terra é uma ação material, de extrema complexidade: o movimento de traçar a linha na terra, o movimento da terra a ser traçada, o movimento de cada elemento material envolvido, os milhares de grãos de areia, moléculas e pequenas formas de vida. A ação no mundo material é indivisível de todo o mundo material onde se dá a ação.

A improvisação parece sempre se iniciar a partir dos gestos mais fracos, por aquilo que se move mais próximo ao chão. O forte necessita de uma estrutura firme e elaborada, então é preciso partir do fraco, simples. A improvisação se dá pela continuidade do movimento, pelo fluxo de formas fracas. O movimento, nesse sentido, é uma força fraca, que não ergue nada exceto seu próprio *continuum*. É preciso pelo movimento das pequenas coisas tornar vivo o ar, ganhar *momentum* nesses gestos. Ao reduzir a forma a seu elementar, o gesto que traça essa forma pode se tornar tudo que existe. Improvisar é tentar levantar do chão algo digno com os materiais mais simples e humildes, levantar algo do barro

e poeira em movimento. Ao trabalhar com formas simples, evitamos projetar estruturas complexas, e a presença pode ser concentrada no gesto.

O gesto é o elemento central da improvisação, é onde a improvisação acontece. A forma, simples e fraca, não é importante por si só, e também não existe uma construção mais elaborada a ser erguida. O gesto não pode ser abstraído, ele é a concretude desse acontecimento. As qualidades desses gestos são as qualidades dessa improvisação, são seu corpo. O gesto é o corpo da improvisação, e o corpo é a origem do gesto.

Até onde pude descobrir, nunca houve um som no universo que não fosse feito por movimento: o som musical, especialmente, é rastreável ao movimento e, ainda mais do que isso, ao movimento muscular, ao movimento corporal. Não faz diferença se é o som produzido forçando o ar através das cordas vocais e câmaras de ressonância do corpo ou de tubos especialmente feitos, ou se é um som produzido por raspagem ou dedilhado de uma corda, ou por superfícies ressonantes de um tipo ou outro (Martin apud Goldman, 2010, p. 72).⁴

O gesto, a concentração de presença no gesto, é minha melhor definição da prática da improvisação. Tudo demanda um gesto para se estruturar, mas o gesto em si não depende de estrutura anterior, predefinida, para além da estrutura do próprio corpo humano (que não é definida por nossas vontades). O gesto define as estruturas, e não o contrário. Se na improvisação trabalhamos com as formas mais básicas, mais simples, para poder criar a partir do chão, e não temos interesse em que essas formas estructurem uma construção complexa, o foco vai estar no momento entre traçar a forma no mundo e perceber a forma no mundo: o gesto de trazer a forma ao mundo. Improvisar é se voltar ao gesto como inteiro e indivisível.

O som não depende do ar para existir, posso imaginar um som, transpor um som em minha mente em diferentes alturas – mas não posso imaginar o

⁴ No original: *So far as I can discover there has never been a sound made in the universe that is not made by movement: musical sound, specially, is traceable to movement, and ever more than that, to muscular movement, to bodily movement. It makes no difference whether it is the sound produced by forcing wind through the vocal cords and resonance chambers of the body or of specially made pipes, or whether it is sound produced by scraping or plucking of string, or by striking resounding surfaces of one sort or another.*

gesto que iria produzir um som. A prática do som não pode ser imaginada, pois o gesto nunca está totalmente sob nosso controle; ele acontece no mundo, sob as condições materiais do presente. O gesto não é a forma, mas a expressão da forma. “Gesto como articulação, uma forma de expressão, a forma local de continuidade. Sou capaz de muitos gestos diferentes, mantendo o mesmo corpo estrutural. Isso também é verdade, é claro, para uma árvore, ou um rio, ou um som”⁵ (Boon, 2023, p. 153).

Quando estamos trabalhando sem estruturas predeterminadas complexas, apenas com as formas mais simples, fica óbvio que todo som se origina no corpo, no gesto. Não existe, como já mencionado, qualquer som que não tenha origem no movimento do corpo. Então, existe esse elemento comum entre a improvisação e o *drone*, o corpo como origem e meio, e o gesto como expressão.

Se improvisação é gesto, geralmente pensamos em gestos rápidos e vigorosos, mas também podemos nos voltar aos gestos longos.

***Drone*, gesto longo ou aquilo que permanece**

Um *drone*, em termos musicais, é um grupo sustentado de formas de onda compostas, em outras palavras, um campo vibratório. A palavra campo transmite a maneira como a repetição de um conjunto de ondas abre a possibilidade de explorar um agrupamento de tons como um espaço que retém sua forma ao longo do tempo (Boon, 2023 p. 78).⁶

Em português, muitas vezes nos deparamos com a tradução de *drone* para o conceito de “pedal”, o que não acredito descrever um *drone*, porque pedal se refere a uma “nota pedal”, uma nota que perdura em uma composição; um elemento estrutural, composicional. O *drone* é um som contínuo, e não apenas

⁵ No original: *Gesture as articulation, a form of expression, the local shape of continuity. I am capable of many different gestures while retaining the same structural body. This is true too of course of a tree, or a river, or a sound.*

⁶ No original: *A drone, in musical terms, is a sustained set of composite wave forms, in other words, a vibratory field. The word field conveys the way that the repetition of a set of wave forms opens up the possibility of exploring a tone cluster as a space that retains its form over time.*

nota longa. Assim como a improvisação, o *drone* traz para primeiro plano o corpo do som e daquele que o sustenta. Um *drone* é, em última instância, um som contínuo no tempo. Diferente de uma sequência de sons ou de um golpe, o *drone* é um som longo o suficiente para que tenhamos a sensação de que ele perdura, de que é contínuo. E é preciso um corpo que sustente esse som no tempo, que sustente o gesto em uma escala de tempo.

O corpo soa no *drone*, soa na tentativa de sustentar esse som. Mesmo no caso de um equipamento eletrônico, como um sintetizador, seu corpo vai soar a própria capacidade de essa máquina sustentar esse som. Mesmo no caso de um som de origem digital, programado, esse som deve ser emitido em algum lugar, uma caixa ou fone de ouvido, e esse material vai soar, esse material vai existir, decair, se alterar fisicamente (mesmo que em escala de anos) enquanto sustenta o som, e esse corpo em mudança vai alterar o som. O *drone* traz o corpo ao primeiro plano, pois o corpo é tudo que compõe esse som; não existe, como na improvisação, qualquer estrutura complexa para além do gesto que gera esse som. E o *drone*, então, é um gesto longo no tempo.

O *drone* percorre o caminho do corpo para o mundo, onde o som em si toma corpo e pode ser percebido pelo corpo que o produz; o corpo que percebe e ouve esse som pode mergulhar e responder a seu movimento. Como o encontro de dois rios. O impulso do gesto que cria o som é alterado pelo corpo material que sustenta o gesto, e o gesto produz o som que toma corpo no mundo. Meu corpo produz um som, que envolve meu corpo, e, ouvindo com atenção, posso lentamente interagir e reagir ao som. Exceto por uma questão de escala, não existe diferença entre isso e improvisação.

Pauline Oliveros, “Horse sings from a cloud” – mergulhar na escuta que escuta

A lenta improvisação de um gesto longo pode também agir como o chão sobre o qual se pode firmar os pés e observar os movimentos do corpo sutil, observar a própria atenção e escutar. A atenção também pode caminhar, o movimento externo sustenta uma escuta do movimento interno. Assim é uma das práticas de Pauline Oliveros.

Em 1969, comecei a trabalhar com o dançarino Al Chung Liang Huang e com ele comecei o estudo do T'ai Chi Chuan. O trabalho com Huang nessa forma chinesa de meditação em movimento envolvia ritmo de

respiração sincronizado com movimentos lentos e circulares do tronco, braços e pernas. Tenho tocado com meu acordeão, em improvisação lenta e persistente em um centro tonal. Comecei a traduzir os ritmos de respiração e os movimentos naturais lentos do T'ai Chi para minhas improvisações solo (Oliveros, 2015, p. 90).⁷

Em diversos momentos, Pauline Oliveros aponta a importância de práticas corporais como o Tai Chi tiveram sobre seu trabalho. A prática do Tai Chi, seu treino, é primeiro aprender e depois executar uma forma. E é executando essa forma já aprendida que o treino propriamente dito pode começar. Ao repetir a forma, cada repetição pode ser executada com um novo foco de atenção: à respiração, à transferência de peso, à altura do corpo, ao tempo, à firmeza, à fluência, à força, às mãos, aos quadris, aos pés... A forma fixa, ao ser repetida, liberta a atenção do movimento para se movimentar sobre o próprio corpo, sobre a própria experiência desse corpo e dessa atenção. Essa atenção se expressa então no corpo, nos pequenos ajustes do corpo. A forma pode ser um meio, para colocar a atenção em movimento. Essa parece ser também a abordagem de Pauline Oliveros em relação a sons longos, a possibilidade de, sobre um som longo, livre da necessidade de estrutura, percorrer a própria escuta por diferentes caminhos, um trabalho de escuta interna; ouvir a escuta – mas também deixar que essa escuta transforme a forma, lentamente.

Meu interesse e fascínio por tons longos estava centrado na atenção à beleza das mudanças sutis no timbre e na ambiguidade de um fenômeno aparentemente estático. Por que um tom que não levava a lugar nenhum era tão sedutor? Minha consciência estava à deriva (Oliveros, 2015, p. 85).⁸

⁷ No original: *In 1969 I began to work with dancer Ai Chung Liang Huang, and with him I began the study of T'ai Chi Chuan. The work with Huang in this chinese form of meditation movement involved breath rhythm synchronized with slow, circular motions of torso, arms, and legs. I have been playing with my accordion, slow lingering improvisation on a tonal center. I began to translate the breath rhythms and the slow natural motions of T'ai Chi to my solo improvisations.*

⁸ No original: *My interest and fascination with long tones was centered in attention to the beauty of the subtle shifts in timbre and the ambiguity of an apparently static phenomenon. Why was a tone which went nowhere so seductive? My awareness was adrift.*

Em improvisações de acordeão e voz, como “Horse sings a cloud”, existe uma partitura verbal, que orienta basicamente “*Nenhuma mudança, quando há desejo de mudar. Mudança, quando não há desejo de mudar. Quando desejo mudança, mude o desejo. Quando não desejo, nenhuma mudança. Escute*”.⁹ O gesto lento é um chão em que se pode sentar e observar os desejos, o corpo e suas reações, observar o desejo, a respiração e a expressão desse fluxo de consciência no som. O gesto de mudar o som é orientado pela observação do desejo, mas, de maneira inversa, o não desejo é o que vai orientar a mudança.

Dentro dessa forma simples, surge uma espécie de prática muito decantada de improvisação, um impulso mais básico de improvisação. Se não há desejo, não há desejo de forma, então de onde virá a mudança? O *drone* de Pauline é um cão-guia que ensina a escutar o espaço interno e externo da experiência, e agir sobre ele, retroalimentando a escuta, trazendo a experiência da escuta para o plano do sujeito. É um mergulho na escuta, na percepção da escuta; o sujeito que observa seus próprios sentidos em funcionamento.

Tony Conrad, *dream music* – escutar o mergulho no som

Theater of Eternal Music é o nome dado pelo compositor La Monte Young ao lendário grupo composto por ele, Marian Zazeela, Angus Maclise, John Cale e Tony Conrad nos anos 1960. Tony Conrad, por outro lado, junto a Cale, utilizava o nome Dream Syndicate. A música do grupo se baseava em sustentar frequências específicas e extremamente amplificadas. O grupo construía um acorde geralmente dentro da proporção de 2-3-7, utilizando como frequência-base o ciclo de 60Hz da corrente elétrica. A intonação justa, tons suspensos e o volume massivo colaboraram para um ambiente em que era possível estar imerso no som, as relações harmônicas entre as frequências em tamanha evidência que as menores variações nos tons podem ser sentidas na pele: os batimentos, o fenômeno acústico do som no espaço, em especial os harmônicos superiores. O corpo do som. Essa é a *dream music*. Escolher um leque de sons a sustentar, sustentar o corpo desse som e, no esforço de sustentar, mergulhar nesse corpo de som, com disciplina e atenção.

⁹ No original: *No change, when desire to change. Change when no desire to change. When desire change, change desire. When no desire, no change. Listen.*

O interesse desse som é sua articulação coletiva e sua organização em torno da escuta conjunta “dentro do som” dos harmônicos superiores pulsantes e do trabalho conjunto neles [...] O objetivo é ouvir isso como um som singular, articulado de forma múltipla (Nickelson, 2022, p. 366).¹⁰

Young e Conrad vão seguir caminhos separados após a colaboração em que se desenvolve essa prática improvisadora da *dream music*, e seguir caminhos ideologicamente opostos quanto à forma de encarar essa música e sua prática. Conrad considera a música radicalmente democrática e coletiva, enquanto Young afirma que as improvisações são apenas parte de uma grande composição de sua autoria. Existe muito a ser discutido sobre os conflitos e oposições entre Conrad e La Monte Young, que não cabem neste texto.

É importante, porém, entender que a *dream music* é a prática de sustentar um som e mergulhar nesse som, na percepção atenta de como esse som se manifesta no mundo. E enquanto La Monte vai levar a *eternal music* a se tornar um lugar (um prédio dedicado a seu som nomeado Dream House) em que sintetizadores precisos e constantemente calibrados sustentam seus acordes pela “eternidade”, Conrad praticava a *dream music* em um violino que, ele sabia, iria perder a afinação ao longo do tempo da performance.

as ondas senoidais estariam indo, e você vinha e escolhia um acorde e segurava e permaneceria nele. Então o que você está ouvindo são as inconsistências, basicamente, de tentar fazer isso (Dreyblatt apud Nickleson, 2022, p. 368).¹¹

A prática da *dream music* é uma prática não apenas de sustentar um som, mas sustentar um leque de sons, um intervalo, o espaço que se cria na interação entre um som e outro, uma pororoca. E, como aponta Arnold Dreyblatt (apud Nickleson, 2022, p. 270) em entrevista, o que ouvimos é o esforço dessa intenção, uma intenção de harmonia – “esses esforços em afinação e entonação,

¹⁰ No original: *The interest of this sound is it's collective articulation and it's organization around listening together “inside the sound” to the beating upper harmonics and working on them together [...] The goal is to listen to this as a singular sound, multiply articulated.*

¹¹ No original: *the sine waves would be going and you'd come and you'd pick a chord and lock in an stay in it. So what you're hearing is the inconsistencies, basically, of trying to do that.*

duração e paciência, consistência e inconstância, memória muscular e destreza medem a intensidade do *drone* como uma prática coletiva de conhecer” (Nickleson, p. 270).¹²

Há imprecisão do material, há imposição do material sobre a frequência idealizada. Enquanto para La Monte essa imprecisão é apenas um obstáculo que deve ser superado em direção ao Eterno, na prática de Conrad podemos apreciar essa imprecisão, seu corpo. A prática de Conrad é direta, é lidar com a materialidade do som, com concentração e entrega. Conrad trabalha em escala humana, o que há para ser ouvido está acontecendo agora mesmo, em meio a todo esse fluxo violento e imprevisível da matéria. Mergulhar em uma escuta externa não no sentido de uma simples escuta superficial do som, mas de habitar esse som como um lugar.

Por outro lado, eu estava intensamente focado na interseção de entonação, reprodução lenta e audição intervalar (em vez de harmônica) por alguns anos, e encontrei na música indiana uma justificativa de minha predileção por performances semelhantes a *drones* (Conrad, 2019, p. 356).

Tony Conrad fala de “escuta intervalar” para descrever a *dream music*. Essa escuta intervalar, a escuta que se deita sobre o espaço criado pelo som, que abraça o som, não é tão diferente do que propõe Oliveros. Não há, no entanto, uma orientação para entender o fenômeno interno da escuta com o mesmo foco. Aqui, entrar no som é mergulhar no violento fluxo da matéria. Sustentar o som, segurar suas mãos com disciplina e atenção, e observar como o movimento, aos poucos, foge ao controle, como um animal selvagem. Como colocar as mãos em uma correnteza e sentir o fluxo da água, segurar esse fluxo até a exaustão do corpo e, nesse ato de compromisso simples e determinado, encontrar grande profundidade. Se a escuta profunda de Oliveros é uma prática meditativa e aquática, a *dream music* é uma prática de ação, de fogo. A percepção da *dream music* se volta para fora, para o leque de fogo que se abre entre as frequências e preenche o espaço em violenta explosão. Não existe opção senão abandonar a expressão pela forma, e improvisar esse gesto longo e vigoroso, como se manter em pé frente à tempestade.

¹² No original: *these efforts in tuning and intonation, duration and patience, consistency and inconstancy, muscle memory and dexterity measure the intensity of the drone as a collective practice of knowing.*

Jose Maceda, *drone and melody* – *drone-cardume, drone-vila*

Maceda pensou muito sobre *drones*. Por “*drone*” ele não quis dizer uma nota repetida ou um único som longo. Seus *drones* são mais coruscantes do que estáticos, feitos de centenas ou milhares de partes individuais entrelaçadas, e o efeito geral é um *continuum* mutável. Imagine um cardume. Essa é a constante iridescente a que ele queria chegar (Molleson, 2022, p. 204).¹³

O compositor Jose Maceda (1917-2004) não costuma constar como “artista do *drone*”, mas usa um conceito de “*drone* e melodia” para descrever elementos de sua música, e também muitas das músicas tradicionais do Sudoeste Asiático, que ele conheceu e registrou em seu trabalho como etnomusicólogo. Seu conceito de *drone* é útil para expandir o que pode ser um *drone*, eu acredito, para além de uma percepção individualizada. O *drone* de Maceda é tudo aquilo que continua: um ritmo, um ruído, um ostinato, sem que necessariamente seja uma nota contínua. Tudo aquilo que perdura no tempo, mesmo que esse tempo seja um tempo tão grande, que pareça existir silêncio entre um evento e outro. A melodia é o elemento que se move sobre aquilo que é constante. Em seu texto *A concept of time in music of southeast Asia*, Maceda (1986) apresenta algumas categorias de *drone* e melodia encontradas na região:

Os seis tipos de *drone* e melodia são:

- o *drone* soa sozinho;
 - dois ou mais sons de *drone* simultâneos;
 - o *drone* e a melodia são consecutivos e não simultâneos;
 - o *drone* acompanha a melodia;
 - vários *drones* acompanham a melodia;
 - várias pessoas tocam um *drone* para fazer uma melodia
- (Maceda, 1986, p. 4).¹⁴

¹³ No original: *Maceda thought a lot about drones. By “drone” he did not mean a repeated note or a single long sound. His drones are more coruscating than static, made of hundreds or thousands of enmeshed individual parts, and the overall effect is a shifting continuum. Imagine a shoal of fish. That’s the iridescent constant he was getting at.*

¹⁴ No original: *The six drone-and-melody types are:*

- *drone sounds alone;*
- *two or more drone sound simultaneous;*
- *drone and melody are consecutive and not simultaneous;*
- *drone accompanies melody;*
- *several drones accompany melody;*
- *several people play a drone to make a melody.*

A relação entre *drone* e melodia é o que oferece a relação de escala para entender o que é *drone* e o que é melodia nesse campo ampliado. A melodia se move, o *drone* sustenta.

Maceda adora borrar linhas entre fronteiras, entre público e artistas, para fazer com que todos se sintam parte de uma reunião comunitária tradicional. No centro de tudo isso está a ideia do *drone* maleável. A constante mutável (Molleson, p. 180).¹⁵

O *drone* que Maceda apresenta é horizontal, como uma paisagem, um território. Segundo Kate Molleson (2022) no seu texto sobre o compositor, um *drone*-cardume, formado por muitas partes, de vital complexidade, maleável. Uma paisagem se estende pela visão, tem uma continuidade horizontal formada por eventos diversos, ruídos e formas. A noção de *drone* de Maceda é também de continuidade (como dissemos, do som que se prolonga no tempo), mas não necessariamente uma continuidade em escala humana; talvez em uma escala de tempo independente da percepção da experiência humana do indivíduo, o tempo do fenômeno “natural” (Maceda pensa o tempo na música a partir dos fenômenos naturais – estações e migrações de pássaros). Em contraste à sensibilidade cageana de “cada som em si”, o som individualizado, o *drone* de Maceda é um elemento coletivo, um *drone*-cardume, *drone*-vila, *drone*-montanha. Enquanto o *drone* de Oliveros e de Conrad se deitam sobre o espaço interno e externo, o de Maceda parece propor um espaço vital, o *drone* como sinal de vida coletiva, humana ou não.

Referentes a uma relação com a natureza estão um conceito de tempo e o modo como o tempo é usado na música. Em muitas partes do Sudeste Asiático, a hora do dia não é medida em horas, e os anos solares, embora conhecidos, não são adicionados um após o outro. Além dos movimentos dos planetas e das estrelas, o tempo é medido por eventos naturais, como a migração de pássaros, a floração de plantas ou o murmúrio de insetos na estação seca. Essas medidas de tempo são independentes

¹⁵ No original: *Maceda love to blur lines across borders, between audience and performers, to make everyone feel part of a traditional communal gathering. At the heart of it all is the idea of the malleable drone. The shifting constant.*

umas das outras e não obedecem a um relógio comum. O tempo é considerado em entidades separadas relacionadas ao trabalho do homem e às atividades sociais. É como se o tempo fosse considerado imaterial e infinito, um que pode ser dividido apenas para conveniência temporal e não como um registro das realizações do homem (Maceda, 1986, p. 11).¹⁶

Não existe dúvida de que Maceda seja um compositor, e essa é sua prática. Ele não é um improvisador, embora suas grandes peças, e o som que ele busca, dependam profundamente de um impulso improvisatório de quem executa, da estrutura básica e aberta que permite que muitos sons se juntem em uma paisagem. Maceda traz das práticas musicais originárias das Filipinas e da região do Sudoeste Asiático uma noção de expressão dentro dos limites da forma coletiva, como na música de gongos, em que, dentro de um padrão rítmico definido, existem pequenos espaços de variação e improvisação que fazem a estrutura vibrar e brilhar, como quando o sol é refletido por um corpo d'água repleto de pequenas ondas. Em peças como “Ugnayan” (1974) e “Udlot-udlot” (1975), o som é formado por tantas pequenas partes que soam juntas, sem uma força estrutural aparente, se espalhando no nosso entorno como o burburinho da vida humana ou o ruído constante de uma mata fechada.

Corpo-onda, corpo-mar

Entendo que o aparentemente imóvel (o *drone*) e o aparentemente em movimento (a improvisação) se encontram sempre no ponto mais básico de sua prática, nessa mesma raiz do movimento que é o corpo, o corpo e a percepção e agência desse corpo sobre seu presente. Não é possível sustentar um *drone* sem ter de lidar com os aspectos improvisatórios dessa ação, sem lidar com tudo

¹⁶ No original: *Related to an accommodation with nature is a concept of time, and how time is used in music. In many parts of Southeast Asia, the time of day is not measure in hours, and solar years, though known, are not added one after another. Apart from the movements of planets and the stars, time is measured through natural events, such as the migration of birds, flowering of plants or the murmuring of insects in the dry season. These measures of time are independent of each other and do not rely on one common clock. Time is regarded in separate entities related to man's work and social activities. It is as if time is considered immaterial and infinite, one which may be divided only for temporal convenience and not as a record of man's achievements.*

que é preciso para dar conta dessa tarefa, acionando todos os mesmos sentidos necessários para improvisar. Seja para andar ou ficar de pé parado, utilizamos o mesmo corpo, é preciso uma medida de movimento e percepção constante, o gesto longo.

Em última instância, essas práticas acendem, para mim, uma luz sobre um fato muito básico: em meio ao som, somos um corpo que escuta, e é o movimento desse corpo que vai produzir qualquer som que tentemos produzir. O corpo é o meio de ação e percepção, e a percepção também é uma ação quando a percebemos em movimento. Podemos percorrer o corpo-onda, o começo-meio-fim do gesto, podemos percorrer o corpo-mar, a horizontalidade que permanece, o gesto no tempo. O gesto longo de uma improvisação obriga a lidar com uma escala de grande tempo (ouvir por um longo período) e uma atenção focalizada (caminhar sobre a superfície desse som que continua), e essas características do *drone* se influenciam mutuamente: o tempo dilatado abre espaço para a atenção mais viva, a atenção dilata o tempo e aumenta a escala, tudo parece maior e mais fácil de observar em seu movimento. O objetivo da ação se torna estar presente na ação. Improvisar sua presença sobre aquilo que perdura. O corpo altera sua expressão no mundo, ora onda, ora mar. Dedicar sua prática à improvisação, eu acredito, é habitar esses mergulhos.

Bruno Trochmann vive em Campinas-SP, onde trabalha como professor. Sua prática se orienta pela improvisação, a escuta intervalar do *drone*, e sistemas de afinação abertos e intuitivos. Produz pesquisa e produção teórica acerca da música experimental e suas intersecções/contradições políticas, estudando artistas como Henry Flynt, Tony Conrad, Min Tanaka, Milford Graves e José Maceda.

Referências

BOON, Marcus. *The politics of vibration: music as a cosmopolitical practice*. Durham: Duke University Press, 2023

CONRAD, Tony. *Tony Conrad: Writings*. New York: Primary Information, 2019

GOLDMAN, Danielle. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

MACEDA, José. *A concept of time in a music of Southeast Asia (a preliminary account)*. Champaign: University of Illinois Press, 1986

MOLLESON, Kate. *Sound within sound: radical composers of the twentieth century*. London: Faber & Faber, 2022

NICKLESON Patrick. 'On which they (merely) held drones': fugitive tapes from the Theatre of Eternal Music Archive, 1963-1966. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 147, n. 2, p. 337-377, 2022. doi:10.1017/rma.2022.30.

OLIVEROS, Pauline. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Kingston: Pauline Oliveros Publications, 2015

TANAKA, Min "I dance not in the place I dance the place." The unnameable dance of Min Tanaka, 2022. Disponível em: <https://performingarts.jpf.go.jp/en/article/7165/#-top>. Acesso em 16 out. 2024.

Como citar:

TROCHMANN, Bruno. Corpo mar, corpo onda: reflexões sobre *drone* e improvisação. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 266-281, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>