



ESTÉTICA RELACIONAL E IMPROVISO

Contribuições para a discussão das relações entre arte, arquitetura e design

Bruno Massara Rocha

São Paulo, 2011



ESTÉTICA RELACIONAL E IMPROVISO: Contribuições para a discussão das relações entre arte, arquitetura e design

>> Introdução:

Este trabalho procura por em ordem uma série de aproximações surgidas no decorrer da disciplina “As Aproximações e Contaminações entre arte e design visual, arquitetura e cidade”, ministrada pelo professor Dr. Sérgio Régis no Curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e pretende colaborar para o desfecho das análises conceituais acerca de possíveis aproximações entre arte e arquitetura, oferecendo leituras críticas particulares de conceitos e práticas abordados ao longo dos debates em sala de aula. Inicialmente serão expostos conceitos que preexistiam ao início das discussões e que orientam um projeto pessoal de pesquisa, e em seguida uma justificativa da escolha de tratar do tema Estética Relacional.

“Ellington escreveu para pessoas, ao invés de instrumentos. Um compositor que compõe para instrumentos, cria notas e espaços, um plano e uma parte em aberto onde algum técnico anônimo pode tocar *ad libitum* (tocar livremente, sem se preocupar com a manutenção do andamento). No entanto, um compositor que escreve para pessoas cria notas e estruturas que antecipam, encorajam e formatam a improvisação. Compondo desta forma, Ellington encorajava o músico a pensar como compositor” (Weick, 1999, pg.13)

Com essa citação, Weick nos demonstra que as composições de Duke Ellington não eram estruturas fechadas, pensadas apenas como regras e sequências de notas a serem executadas pelos diversos instrumentos de uma orquestra. Suas composições eram criadas como obras abertas, pensadas em conjunto com as características dos músicos que o acompanhavam, e admitindo ser influenciada por eles. Nesse sentido, ele assumia a variabilidade e a espontaneidade do processo de improvisação como parte fundamental das suas composições de jazz.

>> Acerca do conceito *improviso*

Inicialmente cabe aprofundar e diferenciar o conceito *improviso* em algumas abordagens distintas, de modo a contextualizá-lo dentro de campos artísticos diferenciados, uma vez que nos deparamos com uma série de definições controversas.

Inicialmente, *improviso* no senso comum é entendido como uma ação temporária, de qualidade questionável, e sem planejamento prévio. Nesse contexto, o *improviso* está associado ao “mentir, fingir”, ou ainda “dizer ou fazer de repente, sem premeditação ou sem elementos prévios”¹. Nos dicionários, encontra-se relacionado à “poesia, discurso ou peça musical que se inventa de repente”, já evidenciando um tipo de ação artística. Veremos adiante que nesses casos pode ocorrer uma inversão conceitual, tornando a *improvisação* algo autêntico e necessário para a arte. Mas, em termos gerais, o *fazer de forma improvisada* tem, para a maioria das pessoas, uma conotação de “quebra-galho”, “jeitinho”, envolvendo até um caráter de brasilidade nessas atitudes.

A investigação etimológica da palavra *improviso* nos leva a duas possibilidades iniciais que deverão ser aprofundadas. A primeira definição aponta para o latim *in promptu*, “em estado de alerta, pronto para agir, prontidão”ⁱⁱ. Esse termo deriva-se do *promere* [*pro* (à frente de) + *emere* (conseguir, obter)], que significa “fazer surgir”. Encontra-se outra definição que associa a origem do *improviso* ao termo latim *providere*ⁱⁱⁱ [*pro* (antes) + *videre* (ver)]. Ao se acrescentar o prefixo de negação *in*, temos o significado: “o que não foi visto com antecedência, não foi previsto”. Ambas definições apresentam similitudes com a ação de se *improvisar* tal qual descrita no senso comum. Apesar disso, não são suficientes para determinar o alcance que o conceito *improviso* possui, sendo necessário levar em conta os processos artísticos e criativos.

>> Parte 1 – O improviso no campo artístico

> na música e performance

Partindo para uma análise aplicada aos campos artísticos, o conceito *improviso* apresenta distintas ocorrências relevantes em áreas como o teatro, a dança, a performance, música, design e arquitetura. Cabe ressaltar que encontramos aplicação da *improvisação* em áreas externas à arte, como na administração, gestão e gerenciamento de negócios. No entanto, tais definições não serão feitas neste texto, mas futuramente num segundo momento.

Na música e na performance, temos propostas inovadoras de práticas experimentais do Grupo Fluxus, encabeçadas por John Cage, e composições musicais de nomes importantes do Bebop, como Charlie Parker. Segundo Fischlin (2004, p.133) estes artistas foram figuras centrais na experimentação norteamericana nos anos 1950, e na utilização de estratégias de improvisação em composições de música e performance. Música e performance são práticas à princípio diferenciadas na arte. No entanto percebe-se uma aproximação muito significativa entre elas a partir de John Cage cujas obras transitam pelos dois campos artísticos com muita fluência.

Na música, o *improviso* não é um estilo nem um corpo de técnicas aplicadas, mas estruturas, significados e contextos que surgem de domínios específicos de análise, criação, manipulação e transformação dos símbolos sonoros (Fischlin, 2004, p.134). Para uma abordagem eficaz devemos sempre levar em conta referências históricas, sociais e culturais de cada contexto. No caso do jazz, notadamente o Bebop, havia forte relação com o contexto social de segregação e sanções aplicadas aos negros que influenciou a evolução de uma cultura afroamericana bem diferente da cultura branca dominante. O Bebop constituiu-se por um movimento específico do jazz, surgido nos anos de 1950 em diante, e caracterizava-se por uma forma de resistência e transgressão dos concertos musicais de entretenimento e ao caráter mais comercial do swing e das big bands. Os modelos de interação, cooperação, proximidade e interdependência entre os músicos que se sucediam nas *jam sessions* foram bases fundamentais para o desenvolvimento do Bebop e posteriormente exerceram influência em outros campos artísticos, sendo adotados como modelos de processos criativos coletivos. Sem dúvida, o jazz é uma referência fundamental para a discussão do *improviso* nas artes, e será aprofundado^{iv} ao longo da elaboração da tese.



Apesar de não fazer referências e não evidenciar gosto por estilos musicais específicos, o trabalho de John Cage foi influenciado por outros precursores da improvisação musical como J. S. Bach, Stockhausen e outros artistas associados ao movimento Dada como Debussy e Varése, cujas obras desafiavam noções rígidas da composição musical. Tais autores já adiantaram um modo de concepção das músicas em que se dispensava o uso de notações como partituras, acreditando ser possível sua existência enquanto um instante de criação espontânea. Era importante para a concepção de Cage, assim como era para os músicos de jazz, a geração de estruturas musicais em tempo real.

Cage trouxe ao âmbito musical a noção de acaso e indeterminação como os meios para alcançar uma verdadeira ação artística experimental, aos moldes de uma experiência ritualística. Ela deveria ser única, imediata e desconectada de partituras, às quais ele se referia como camisas de força. Cage utilizava alguns recursos para potencializar a improvisação em suas obras como a omissão de informações nas partituras, representações de elementos musicais com interpretações ambíguas, além de não especificar as alturas, durações, dinâmicas e ataques de som (COSTA, 2009, pg.84). Costa (2009) aponta que apesar dos trabalhos de Cage terem relação com a música, suas obras sonoras não são necessariamente voltadas para uma discussão musical, mas para um olhar mais ampliado aos processos de criação artística como o caso do conceito do *jogo*:

“No que diz respeito à performance propriamente dita, o projeto de Cage é realizado principalmente através de propostas de jogo colocadas para os intérpretes. O que desejamos ressaltar é que neste jogo, a princípio, *o que importa não é o som*. Ou melhor, o som pode ser um dos possíveis, porém imprevisíveis desdobramentos deste jogo que se instaura a partir das propostas formuladas por Cage”. (Costa, 2009, p.84)

Segundo o autor, Cage busca com isso colocar o intérprete numa situação de risco, desestabilizá-lo e provocá-lo. O *improviso* ocorre na medida em que o intérprete busca preencher as lacunas deixadas em branco pelo artista no momento da execução, recorrendo às suas interpretações particulares e às suas referências próprias. No entanto, continua ele, sua estratégia tem a particularidade de não se constituir uma experimentação sonora, e sim uma busca por um deslocamento conceitual tanto na obra de arte quanto no artista. O que Costa defende é que Cage não realiza uma improvisação por completo uma vez que as regras destes *jogo* a que ele submete os intérpretes não são totalmente *livres*, mas trata-se de um universo regrado, conceitualmente programado, no que o autor define como uma postura paternalista e arbitrária.

A este tipo de *improvisação*, na qual preexiste uma gramática e uma rede de possibilidades mais ou menos rígidas imposta por um sistema determinante, Costa denomina *idiomática*. As intervenções sonoras dos músicos se manifestam a partir de uma relação íntima com esta gramática e seu instrumento. Há, no entanto, um modo mais radical de se *improvisar* a que Costa define como *ambiente da livre improvisação*. Segundo ele, neste ambiente, não há regras estabelecidas, só há “ação e plano de imanência. Em certo sentido os músicos em ação e interação partem do infinito, não há nada formatado”. Busca-se criar um ambiente de relação e conversa, cujos vetores podem extrapolar a relação entre os músicos e incluir a relação deles com o formato da



sala, a presença ou não de um público, o nível de entrosamento entre os participantes, as vivências pessoais dos músicos, suas técnicas, etc.

Idiomática ou *livre*, o *improviso* na música-performace é um processo já adotado a um longo tempo por artistas de diversas épocas e contextos históricos, e que devem ser considerados em análises futuras. A improvisação ganha impulso forte com a sistematização e a elaboração teórica acerca dos conceitos de espontaneidade, indeterminação e acaso como vetores criativos para os artistas do século XX e traz com isso algumas inovações que dizem respeito ao formato da obra de arte, suas possibilidades de composição, a noção de autoria entre outras questões. Formata-se uma relação mais processual do que formal da obra de arte e do fazer artístico, que nos aproxima dos conceitos comuns à arte relacional, que será tratada mais adiante.

> no teatro

Apesar de o improviso ser encarado como uma ação prática e criativa de última hora e sem planejamento, conforme apresentado no início do texto, no teatro percebemos que existe uma inversão dessa leitura uma vez que para o ator o improviso demanda uma longa etapa de preparação. O teatro improvisacional, como afirma Spolin (2004, p.09) “requer um relacionamento de grupo muito intenso, pois é a partir do acordo e da atuação em grupo que emerge o material para as cenas e as peças”. Nesse contexto, o improviso não é totalmente um acaso, no sentido da aleatoriedade, mas o resultado do treinamento entre atores que irá condicionar o processo improvisacional. A espontaneidade emergente da improvisação é, segundo a autora, uma *re-formação* constante do ator que altera, ao longo do processo, o próprio ato de improvisar (Spolin, 2008, p.04). Segundo ela, implica numa percepção associada à exploração e à ação direta sobre a realidade onde se encontra o ator ou grupo de atores. Essa *realidade teatral* é formada pelos elementos cênicos, pela profundidade, textura e *substância* do ambiente em que se encontram os atores. Para improvisar o ator deve ter uma experiência intuitiva capaz de assumir as constantes possibilidades de transformação dos três espaços que formam o ambiente a sua volta incluindo: o espaço imediato, o espaço geral e o espaço amplo^v.

É recorrente no teatro a associação do *improviso* com *jogo*. O *jogo* é encarado como uma ação altamente social, que propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado e implica em acordos firmados entre o grupo acerca das regras do jogo e de interação. O jogo entre atores tem o objetivo de liberar a liberdade pessoal e despertar o físico, o intelecto e a intuição. Esse envolvimento visa despertar uma *explosão* de sentidos e um mergulho sensorial no ambiente que os envolve (Spolin, 2008, p.05). O *jogo* é encarado como um exercício de libertação e envolvimento dos atores, buscando deixá-los mais abertos à interação e ajudá-los, ao mesmo tempo, a manter a concentração no contexto da improvisação.

É importante considerar que no teatro improvisacional a espontaneidade é também tratada como uma qualidade do ator que deve ser exercitada, não sendo intrínseco a todos. Isso reforça a idéia de que preexiste ao improviso teatral um processo de preparação e treinamento que implica segundo Spolin em etapas diferenciadas tais como: o jogo, a aprovação/desaprovação, a expressão de grupo, relações com a platéia, fiscalização, comunicação, entre outras. Ela comenta que a “improvisação é abertura



para entrar em contato com o ambiente e o outro, é a vontade de jogar. Improvisar é atuar sobre o ambiente e permitir que os outros atuem sobre a realidade presente, como num jogo” (Spolin, 2008, p.23).

A interação proposta pelo teatro improvisacional entre atores e ambientes pode dialogar com algumas propostas artísticas relacionais no sentido de discutir essas possibilidades de interação entre pessoas e ambientes. Trata-se a meu ver de uma discussão que passa pelo contexto das relações sociais e pelas situações de convívio e/ou distanciamento entre as pessoas.

> na arquitetura e design

A abordagem da improvisação aqui apresentada está associada à atenção dada pelos arquitetos à espontaneidade enquanto elemento de projeto. Cabe diferenciar que essa espontaneidade não se refere ao ato em si de projeção, ou a forma de encadeamento pessoal das soluções espaciais, mas sim ao olhar diferenciado acerca dos aspectos espontâneos do contexto para o qual se projeta. Essa abordagem aproxima-se das teorias urbanas que defendem a aceitação e no reconhecimento das particularidades da vida cotidiana, fundamentalmente sustentadas por autores como Lefébvre, Certeau, Débord entre outros. Segundo Lefébvre, é na aparente trivialidade do cotidiano que se constitui a base de toda experiência social e o verdadeiro reino da contestação política (Lefébvre, apud. Chase, et al.,2004, p.09). Tais posicionamentos propõem uma alternativa de projeto que questiona os espaços com planejamento excessivo, com funções oficialmente designadas e monumentais, e que normalmente desconsideram as características locais implementando soluções descontextualizadas. No lugar de encarar o arquiteto como um *expert*, ou técnico-profissional, eles sugerem considerá-lo como uma pessoa comum, eliminando a distância entre ele e usuários, e trocando parte do conhecimento especializado pela experiência diária. Com isso, tem-se o arquiteto numa posição de imersão na realidade social, ao invés de superior ou fora dela.

Neste *urbanismo do cotidiano* (Chase, et al.,2004), a implementação de uma intervenção urbana deve buscar incorporar preocupações específicas do cotidiano de diferentes grupos individuais locais, que dificilmente se constituem por totalidades aceitas coletivamente. Pelo contrário, são questões fragmentadas, dissonantes, extremamente variáveis que demandam por uma tática de agenciamento diferenciada dos modelos formais rígidos. O conceito de *tática* enquanto proposta de ação e intervenção arquitetônica amplia o alcance do projeto porque soma capacidade improvisativa. Ela então permite, segundo Certeau (Certeau, apud. Chase, et al., 2004, p.12) que movimentos rápidos alterem a organização do espaço, e assim se ajustem a uma gama de atividades transitórias, temporárias, contrariando o urbanismo sancionado. Trata-se portanto de uma abertura do projeto aos ritmos naturais das práticas urbanas, para a natureza do espaço, sua história pregressa, pela constituição de suas etnias, etc. Bakhtin considera essa apreensão relativizada dos problemas constituintes de projeto uma visão dialógica, que desafia uma hierarquia formal e conceitual pré-estabelecida (Bakhtin, apud Chase, et al.,2004, p.11).

No domínio dos objetos e artefatos, relacionando-se ao campo do design, o *improvisado* está associado a um processo espontâneo de configuração. Em muitos casos, um objeto improvisado pode ser executado por qualquer pessoa com habilidades manuais e um



problema que demande solução imediata. Normalmente, os resultados são objetos adaptados, que sofrem ajustes, remendos e reutilizações conferindo a eles uma sobrevida ou ganho de uma nova aplicação. Mas seria esse tipo de recurso um projeto de design? Se tomarmos como referência as teorias do design não seria o caso. Em situações triviais a que nos referimos seria exatamente o oposto, uma vez que um projeto de configuração de produtos em design implica numa longa cadeia relacional entre fabricante, projetista, usuário, recursos, visando uma produção em série (Lobach, 2001,p.15), o que não acontece no caso das “gambiarras”. Pelo contrário, esse modo improvisado cotidiano tem um caráter de unicidade, de especificidade de solução e contexto, incorporando uma bricolagem de elementos, em muitos casos reciclados. Seriam, na verdade, uma forma de anti-design, ou não-design.

Ainda assim, encontramos definições intermediárias como: design não-intencional, redesign e design espontâneo. São definições que ainda estão sendo investigadas, mas que podemos adiantar se tratar de processos alternativos de configuração e de uso de objetos industriais que subvertem sua função primordial, incorporando elementos e ações cotidianas e criando novas possibilidades de investigação dos processos de configuração de produtos no design.

>> Parte 2 - Sobre a Estética Relacional

“A Arte Relacional constrói modelos de socialidade capazes de produzir relações humanas, tal como uma arquitetura produz literalmente os itinerários de seus habitantes” (Bourriaud, 2009, p.98)

Diz-se relacional daquelas produções artísticas processuais e comportamentais que se desenvolvem em função de noções interativas e conviviais. Os artistas relacionais apresentam críticas direcionadas principalmente para o fato de que em muitas situações do nosso cotidiano as relações humanas não são mais diretamente vividas. Eles consideram que o vínculo social tem se tornado um produto padronizado e mercantilizado, uniformizando os comportamentos e provocando uma mecanização geral das funções sociais.

Analisando os textos de Bourriaud, foi possível perceber a existência de um vínculo de referências com autores que discutem a importância dos espaços do cotidiano nas relações sociais. Autores como Debord, Lefebvre, além de Marx e Althusser figuram entre os mais presentes nas referências teóricas de Bourriaud. Ao longo do texto pôde ser constatado que alguns espaços característicos das práticas cotidianas, como o mercado e a feira livre, são tomados como referência para fundamentar as reflexões de Bourriaud entre as relações sociais e práticas artísticas.

Uma questão central levantada pelos artistas relacionais problematiza: será possível ainda gerar relações no mundo num campo prático? As obras relacionais têm como horizonte a discussão de modos de se reaprender a habitar o mundo levando em consideração principalmente as interações humanas e seu contexto social. Tais obras podem ser consideradas menos um espaço a ser percorrido e mais uma duração a ser experimentada. Nesse sentido, busca despertar os seguintes questionamentos no



observador: esta obra me dá oportunidade de existir diante dela? O espaço-tempo sugerido corresponde às minhas aspirações? Poderia viver num espaço que lhe correspondesse a realidade?

É possível perceber que a obra de arte relacional ocupa um interstício de nossa visão de realidade social, sugerindo outras possibilidades além das vigentes, aceitas e adotadas pela grande maioria das pessoas. Ela estabelece um quadro de ativação de formas alternativas de convívio que poderiam servir de laboratório para nossa vida cotidiana. Associa-se uma relação improvisativa no sentido de criação de uma situação artística indeterminada capaz de alterar temporariamente nossa realidade cotidiana de forma experimental.

A arte relacional considera em muitos casos situações urbanas comuns para discorrer sobre relações conviviais, e adotam a cidade seu modelo referencial. A cidade é o espaço do encontro casual, fortuito, da vida comum, das atividades rotineiras e da liberdade de planejamento. Eventos urbanos cotidianos como a montagem de um mercado ao ar livre ou uma feira são admirados por se tratarem de uma forma coletiva de organização, que reúne uma gama de materiais das mais diversas procedências e que, enquanto comércio, demanda de um *jogo* de negociação, uma vez que os produtos não possuem uma tabela de preços sempre definida. A transação comercial característica destes locais implica numa constante negociação entre as pessoas, tornando-se em alguns casos num pretexto para a troca de afinidades, vontades, condutas, chantagens, histórias, etc. Essa condição volúvel, líquida e instável é um campo potencial para o *improvisacional* e fonte de referência para a arte relacional. Bourriaud cita que muitas instalações relacionais utilizaram esse tipo de ambiente como interface de experimentação.

A mudança do caráter de *obra* para o caráter de *campo* é também uma fundação conceitual importante para a arte relacional. A *forma* torna-se um elemento de ligação para a criação de *condições de troca*, ou o que Bourriaud define como *formações*. Esse processo de redefinição está associado a uma evolução do pensamento moderno na arte que era dotado de um imaginário de oposições e conflito, e que passou a ser feito com base em negociações e alianças. Grande parte desse processo repousa nos movimentos artísticos da década de 1960.

Entre os artistas relacionais mais discutidos está Rirkrit Tiravanija, cujas instalações buscam criar condições de troca e interação entre observadores, visitantes, administradores e artistas. Em uma delas, o artista tornou público toda a área administrativa da galeria, incluindo os móveis e funcionários, colocando-os expostos e em contato direto com os visitantes ao longo do dia. Dessa forma, a rotina de trabalho da galeria tornava-se situação expositiva.

Tiravanija, entre outros artistas relacionais, tem um modo de trabalho que arriscamos chamar de antropofágico, ou seja, toma os produtos culturais disponíveis, os interpreta, reproduz e reexpõe de forma contextualizada. Para Bourriaud (2009b) tais artistas assumem um papel de remixadores e programadores de objetos culturais, utilizando elementos existentes e os remontado com um encadeamento novo.

>> Parte 3 - Estética relacional e o Improviso

Algumas questões comuns de cunho prático, teórico, posturais aproximam as estratégias artísticas descritas como *relacionais* das ações *improvisativas*, nos permitindo considerá-las como possíveis referências para a fundamentação e definição de um panorama aprofundado do improviso nas artes. Podemos dizer que entre as instalações relacionais e as práticas improvisativas vemos os seguintes pontos em comum:

>> apresentam um caráter contextual: ambas dão relevância ao conjunto de fatores que caracterizam o ambiente onde se inserem, e que normalmente corresponde a uma escala aproximada, próxima à escala do corpo, cuja ordem respeita aspectos, vivências e variáveis mais locais. À medida que buscam incorporar esses elementos ajudam, ao mesmo tempo, a exaltá-los, torná-los visíveis;

>> são modos de expressões coletivos: são agenciamentos constituídos por uma coletividade de agentes e que, por isso, demandam por consenso, encorajam a cooperação, a interdependência e a alteridade. Tais agentes possuem papéis parcialmente definidos, abertos, que se influenciam e se redefinem com frequência. São processos interativos em diferentes escalas, baseados em constantes negociações;

>> têm uma base retrospectiva: ambos são processos que recorrem à memória como um vetor de continuidade da performance/situação/ação. A memória condiciona a experiência corporal e sensorial de cada envolvido no processo, e é acessada sempre que estejamos em posições de risco e instabilidade. Associada a ela incide o pensamento intuitivo, não aleatório, mas imediato, espontâneo.

>> existem como sistemas temporais: devem ser encarados mais como uma atividade do que como um objeto, mais como processo do que como fato, mais como formações do que forma. São durações constituídas por uma sequência de estados variáveis sucessivos e provisórios.

>> apresentam um sentido de incompletude: ambos processos estão organizados em função de regras variáveis, cujos contextos são locais e não globais. Passam por constantes reavaliações, reinterpretações, redefinições e por isso não podem ser programadas rigidamente. Estão associados ao jogo aberto, ao imprevisto, à mudança e ao devir.

>> Conclusão

O conteúdo aqui apresentado tem uma amplitude que não pode ser alcançada apenas nesse trabalho, mas demanda de um esforço de pesquisa muito maior e mais duradouro. No entanto já nos coloca diante de possibilidades de investigação que acreditamos ser frutífera, uma vez que puderam ser constatadas algumas “contaminações” para usar a definição da disciplina. Que a Estética Relacional apresenta um “grafismo” improvisativo é ainda uma especulação que demanda mais cruzamentos entre autores e análises das intervenções e das exposições realizadas com esse recorte. No entanto, a confluência de autores de referência para ambas produções, relacionais e improvisacionais, nos mostra pistas de que o discurso pode estar fundado em um solo parcialmente comum. Outros campos de ocorrência do improviso foram deixados de fora como é o caso das áreas gerenciais e administrativas, nos quais o improviso é visto



TERRITORIOS.ORG

como uma estratégia de inovação para processos de coordenação de equipes, em novas formas de divisão de trabalho e cooperação entre as pessoas. Os estudos nessas áreas ainda estão sendo iniciados e relativizados, mas aparentemente são também significativos para a fundamentação do trabalho incorporá-los, por se tratarem inclusive do que se chama *design organizacional*. A dança é também uma fonte de referências importantíssima, tendo como exemplo o trabalho do artista e coreógrafo Merce Cunningham. A leitura de material bibliográfico sobre ele ainda se encontra em andamento. Finalmente, na área da informática, espera-se poder avançar bastante na discussão sobre as *máquinas conceituais*^{vi} e suas aplicações para a arquitetura e design, segundo processos de programação improvisacional.

>> Referências Bibliográficas

- . BOURRIAUD, Nicholas. *A estética relacional*. São Paulo: Hucitec, 2009.
- . _____ *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- . CHASE, John; CRAWFORD, Margaret; KALISKI, John. *Everyday Urbanism*. Nova York: Monacelli Press, 1999.
- . COSTA, Rogério Luiz Moraes. *A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação*. 2009 Disponível em: <
http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/19/num19_cap_08.pdf > acessado em 18 de Abril de 2011, às 15:28hs
- . MANOVICH, Lev. *Estudos de Software*. Catálogo do FILE2008 (Festival Internacional de linguagem Eletrônica). São Paulo: FILE, 2008. P. 253-263
- . LOBACH, Bernd - *Design Industrial - bases para uma configuração de produtos industriais*. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.
- . MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- . SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- . WEICK Karl - *A estética da imperfeição em orquestras e organizações*. Texto publicado originalmente em CUNHA, M., MARQUES, C. A. (Eds.), *Readings in Organizational Science*. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, edição especial, Out. 1999.

ⁱ Definição do dicionário digital < www.priberam.pt > acessado em 05 de Julho de 2011.

ⁱⁱ Definição do dicionário etimológico digital:

<<http://www.etymonline.com/index.php?search=improvisation&searchmode=none>> Acessado em 04 de Julho de 2011

ⁱⁱⁱ Definição do dicionário etimológico digital < <http://origemdapalavra.com.br/pergunta/pergunta-3932/> > Acessado em 04 de Julho de 2011.

^{iv} Outras referências para o assunto são: *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation* – Paul Berliner, *Saying Something: jazz improvisation and interaction* – Ingrid Molson, *The Other side of nowhere: jazz improvisation*, Daniel Fischlin.

^v Segundo Spolin (2008, p.81) o espaço imediato é a área mais próxima de nós (ex. a mesa), o espaço geral é a área onde está localizada a mesa (ex. sala de jantar) e o espaço amplo a área que abrange o que está fora da janela (ex. as árvores).

^{vi} Para visualizar dois exemplos de *máquinas conceituais* elaborados pelo autor, acessar o site: < <http://www.territorios.org/paisagens.html> > Paisagens Relativas e < <http://www.territorios.org/gradicais.html> > Panoramas Interativos. OBS: é necessário ter o Quicktime instalado no navegador.