

Improvisação livre e idiomática: a máquina e o mecanismo

Rogério Luiz Moraes Costa

Resumo: Neste artigo, que é parte de nossa tese de doutorado, fazemos uma reflexão sobre as questões ligadas ao ambiente da improvisação musical, tratando das diferenças entre a improvisação idiomática e a improvisação livre. Como se dão os relacionamentos e interações entre os músicos, entre eles e seus instrumentos e entre os materiais e os procedimentos no contexto de um sistema idiomatizado e no contexto de uma proposta de improvisação que almeja ultrapassar as linguagens? Como se delineiam, nestes ambientes, as questões ligadas à percepção do passado, presente e futuro? Qual é o papel da memória nas performances? Estas e outras questões apontam para um tipo de improvisação que se dá “fora do tempo” e em que a noção de organização é substituída pela noção de “ressonância”.

Palavras-chave: Máquina, mecanismo, intérprete, improvisação idiomática, improvisação livre.

Pretendemos neste trabalho abordar a questão da livre improvisação em música, suas formas e possibilidades de configuração. Para isto, importa situar este tipo de prática no contexto da improvisação pensada do modo mais amplo e abrangente possível e, mais do que isso, investigar seu significado no contexto da música contemporânea. Estas investigações vão desencadear reflexões sobre as relações entre a improvisação e as seguintes atividades: composição, interpretação e audição. Para isto, faremos uso de alguns conceitos formulados pelo filósofo francês Gilles Deleuze, que nos fornecerão referências, tanto em nossa investigação sobre a natureza das diversas manifestações da improvisação, quanto para o delineamento de uma proposta de prática de improvisação livre que seja consequência de um pensamento sobre a linguagem e o fazer musical.

Além disso, pretendemos demonstrar que a improvisação livre tem características próprias que a distinguem das outras formas desta prática como ela se dá, por exemplo, no contexto de uma cultura tradicional. É necessário, portanto, estabelecer as diferenças entre a improvisação livre e a improvisação que se dá nestes contextos (idiomáticos).

O que é a livre improvisação?

Em primeiro lugar: de que ponto de vista a improvisação é livre? Livre de quê, afinal? Podemos, talvez, dizer que a improvisação livre é o avesso de um sistema ou um anti-idioma, uma a-gramática. Podemos comparar o seu funcionamento com o de uma máquina e diferenciá-lo de um mecanismo. Examinemos a aplicação destes conceitos com relação à improvisação e à música de um modo mais geral.

Improvisação: tempo em estado puro

Essa efervescência passa para o primeiro plano, se faz ouvir por si mesma, e faz ouvir, por seu material molecular assim trabalhado, as forças não sonoras

do cosmos que sempre agitavam a música – um pouco de Tempo em estado puro, um grão de intensidade absoluta... Tonal, modal, atonal não significam mais quase nada. Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita. (DELEUZE, 1997, p. 39)

A partir das reflexões contidas neste trabalho imaginamos poder oferecer a livre improvisação como possibilidade para uma pragmática musical aberta a esta variação infinita em que os sistemas e as linguagens deixam de impor suas gramáticas abstratas e se rendem a um fazer fecundo, a um *Tempo em estado puro*, não causal, não hierarquizado, não linear. Pensamos poder, através da livre improvisação, alcançar “essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto um instrumento” (DELEUZE, 1997, p. 40).

Numa prática deste tipo devemos perseguir esses objetivos através da variação contínua e da permanente desterritorialização das constantes que configuram os sistemas. E, mesmo que durante este processo surjam novas distinções e sistemas, trabalhar no sentido de dissolvê-las passo a passo na performance. Evidentemente, não nos esquecemos da realidade dos idiomas, sistemas, gramáticas, línguas e linguagens que atravessam a todos nós de forma complexa. Nossa proposta parte da disposição de “gaguejar”, ser um estrangeiro na sua própria língua. Conforme Deleuze, “ser gago da própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos linguísticos, e mesmo os elementos não-linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo” (1997, p. 42). Por isto, para nós, o fundamental é a pragmática.

Precisamos, então, delinear o ambiente da improvisação – que é uma máquina abstrata, singular – e que possibilita e prepara esta pragmática – que é o agenciamento coletivo de enunciação dos improvisadores. É no contexto desta pragmática que se delinea um devir constante e fecundo. É nele, também, que se estabelecem os ritmos entre os meios (os músicos pensados como meios) e emergem os estilos. Trata-se, pois, de subtrair, restringir as constantes e colocá-las em variação, esvaziar a forma e sobrecarregar. Substituir o par matéria-forma, pelo par material-energia. Como Edgard Varèse, que faz sua música crescer a partir da proliferação do próprio material: um material energético que engendra sua forma.

A música é pensamento maquínico

Quando se quer aprender sobre um mecanismo, primeiro nos voltamos para o seu funcionamento e investigamos a função de cada peça dentro dele. Todas as peças se ajustam e trabalham juntas em função da estrutura. Se uma peça apresenta defeito, pode ser substituída por outra que desempenhe a mesma função. Este é um pensamento mecânico por excelência. Ou melhor, reflete uma inteligência mecânica, voltada para uma operacionalidade, para uma utilidade.

No pensamento maquínico – que parece ser, para nós, o território da arte e dos perceptos – por outro lado, as peças não têm função pré-determinada. Na máquina, conforme conceituação delineada por Deleuze, as peças, as coisas, o conjunto de pontos simplesmente *funciona* e surge uma “engenhoca”.¹ As peças não podem ser substituídas. Os desejos e forças se acoplam e produzem um agenciamento, um funcionamento. Pode até surgir um mecanismo. Assim, segundo Deleuze, a máquina

é maior do que o mecanismo. Ela engloba o mecanismo que é uma das suas inúmeras possibilidades de configuração.

A música, enquanto potência de acontecimento, é uma máquina. Já os sistemas musicais que se configuram histórica e geograficamente são mecanismos, estruturas em que as peças adquirem funções específicas. No sistema tonal, por exemplo, as notas têm função melódica e/ou harmônica claramente definida, e os estudos acadêmicos de contraponto e harmonia não têm outro propósito senão o de fazer com que se entenda a estrutura e a função das peças dentro do mecanismo. Um fazer musical que se pretenda em processo de constante invenção tem que se enfrentar como máquina, sempre aberta à constituição de novas “engenhocas” (que posteriormente podem até se constituir em novos mecanismos, que serão os sistemas adotados por certo tempo entre músicos acadêmicos).

Estendendo e aplicando estes conceitos de máquina e mecanismo ao território da improvisação, verificamos, que esta pode se dar num ambiente por assim dizer, mecânico – e aí ela é uma inteligência² – o que se dá quando as performances ocorrem no âmbito de um sistema claramente gramaticalizado e onde todas as intervenções remetem a uma estrutura abstrata colocada como referência (a “hiperpartitura”, conforme expressão de Sílvio Ferraz). É, por exemplo, o caso daqueles que vão estudar jazz em uma escola – como há muitas hoje em dia nos EUA e mesmo no Brasil – e lá aprendem todos os materiais e procedimentos que podem ser usados para que a performance se dê corretamente. Em princípio, os limites estão claramente delineados e cada gesto do improvisador deve estar referenciado ao mecanismo complexo que é, por exemplo, o idioma³ do Bebop. O que se aprende neste caso é a parte abstrata de uma língua, suas constantes. O pensamento mecânico, portanto, torna o aprendiz “competente” no manejo deste mecanismo, mas não o torna um artista. Seria necessário, a partir daí, fazer “gaguejar a língua” para que surgissem as variáveis.

O mesmo se dá com o músico hindu que quer participar da prática musical de seu território, apesar de que, neste território, a parte constante (abstrata) e a parte variável (concreta)⁴ da linguagem não se definem nem se diferenciam com a clareza relativa da música ocidental em que a sistematização e a gramaticalização empreendidas pela pedagogia e pela escola se configuram através da escrita. Neste tipo de território – o das músicas de culturas tradicionais – o aprendizado se dá no contato concreto com a prática e exercícios instrumentais a partir de uma relação mestre-aprendiz.

Já a livre improvisação quer enfrentar a música como uma máquina que se abre para novas e infinitas atualizações. Como afirma o professor Cláudio Ulpiano (1993) em aula proferida na Oficina Três Rios em 1993, sobre a estética no pensamento de Gilles Deleuze: “a experiência do artista é [...] afundar no vazio, ou no caos e tirar desse vazio do tempo [...], arrancar desse caos, os afectos com os quais o mundo é constituído [...] essa potência da arte não invade uma matéria pronta; ela invade o vazio”. Assim, também na livre improvisação, o desejo é sempre se afastar dos idiomas, sem, no entanto, ignorar que é impossível partir do grau zero da máquina. No mínimo estarão lá presentes, como linhas de força, os idiomas, mecanismos e sistemas que atravessam a biografia musical de cada membro do grupo de improvisação: o músico pensado enquanto um meio.

Free jazz-free improvisation: antecedentes históricos da livre improvisação

Segundo o músico e *free improvisor* Derek Bailey, o ímpeto para a *free improvisation* surge de uma tendência de radicalização dos princípios de renovação constante na prática musical de grupos de performance de *free jazz* europeus. Esta radicalização desemboca num questionamento amplo, por vezes filosófico, educacional – e em última análise, político como no caso do compositor e *performer* inglês Cornelius Cardew –, da linguagem musical. Este questionamento incide sobre as leis e regras idiomáticas, sobre a gramaticalidade e as constantes dos sistemas que se configuram historicamente.

E o que são, afinal, estas constantes? Elas são justamente as partes das quais é possível falar. No caso específico do jazz, são as diversas maneiras de organizar o material freqüencial: escalas, arpejos, acordes, melodias, encadeamentos harmônicos, temas. São também os diversos procedimentos de desenvolvimento e variação temática que podem ser transcritos e estudados. Assim também, as *notas* (figuras) dos solos dos grandes improvisadores que se transformam em clichês logo que são *capturados* em métodos didáticos e exercitados pelos aprendizes. É também a organização global temporal das performances em torno da hegemonia de um *beat* (pulso) constante que se faz onipresente através de suas proporcionalidades: neste fluxo, tudo é múltiplo ou divisor. Este pensamento temporal hierarquizado atravessa todas as camadas que compõem o tecido da performance: a melódica temática e as várias linhas que a “acompanham”.

Ao lado destas partes constantes da língua há a parte variável que se dá na realização concreta e que é o lugar do indizível, do imensurável, do não sistematizável. Este é o lugar da performance propriamente dita. É aqui que se dá a renovação das constantes e as desterritorializações. É aqui que eu reconheço, no interior do território do idioma *jazz*, por exemplo, o *estilo* de Charlie Parker, que não é ensinável. É o lugar dos *modos menores*.⁵ Apesar desta tendência de renovação constante que sempre foi uma característica essencial na história do jazz, num determinado momento esses grupos de *free improvisation* sentiram a necessidade de romper com uma tradição que mantinha todas essas renovações dentro do território do jazz. É aqui que surge esta concepção de improvisação não idiomática.

De qualquer maneira, o que permanece daquelas tendências de renovação constante é um desejo por um direto e não adulterado envolvimento com a música e uma tentativa de escapar da rigidez e formalismo dos *backgrounds* musicais. É, ao mesmo tempo, um rompimento com os idiomas, seus clichês e gestos, rumo a uma liberdade individual aparentemente absoluta, mas, também, expressão da busca de uma linguagem musical livre de constrangimentos regionais (territoriais), e por isto mais universal. Este tipo de agenciamento é supostamente propício, ao mesmo tempo, a uma prática musical universal, mais comunitária e coletiva, e à expressão individual mais legítima. Na realidade, talvez possamos encará-lo como uma metáfora utópica do indivíduo integrado plenamente em sua comunidade, que é agora toda a humanidade (larõhumanidade). O indivíduo se dissolve e se liberta numa enunciação coletiva.

Os primeiros passos para este plano ambicioso é a negação. Evidentemente, negação dos idiomas, dos seus gestos característicos (ritornelos impregnados nos músicos devido às formações diversas), negação da direcionalidade, determinismo e

causalidade (tensão/relaxamento, tônica/dominante) do sistema tonal, negação do tempo pulsado, medido, estriado, simétrico, molar dos idiomas e sistemas diversos. Sobre a questão vale conferir a afirmação do músico Jamie Muir, no livro de Derek Bailey:

ao invés de transmutar o refugo/lixo (as dobras, ranhuras do som...) em música com um alto grau de predeterminação qualitativa. [...] deixe de lado as linhas e estruturas de seletividade, as "boas" intenções que você herdou, e se aproxime do refugo com total respeito à sua natureza de refugo – o não descoberto não identificado não reivindicado – transmutando aquela natureza numa dimensão de performance. A maneira de descobrir o desconhecido na performance é imediatamente rejeitar todas as situações na medida em que você as identifica – o que dá à música um futuro. (BAILEY, 1993, p. 96)

Isto corresponde a evitar sempre o *modo maior*, a territorialização. Evitar, sempre que possível, a constituição de constantes, limites, partes duras e mortas, gramaticalidade. É inevitável, porém, que durante este processo se produzam características particulares de um grupo devido ao seu intenso convívio e interação. Isto configura um estilo, e um estilo não deixa de se conformar a limites, constantes. Neste contexto o silêncio adquire uma dimensão mais significativa na performance: a partir dele se desenvolve a intensa concentração necessária, e todos os sons podem funcionar como linhas de fuga. Nada é supérfluo. A música pode, então, partir do silêncio.

Outras linhas de força extramusicais importantes para o sucesso desta proposta são as qualidades necessárias para o convívio – que requer uma dose de disciplina individual – entre os músicos: humildade, generosidade, curiosidade, sensibilidade e paciência. Assim se constrói "não uma linguagem conscientemente articulada mas, passo a passo – cada passo por uma pessoa diferente –, uma coisa simbiótica. O todo excede a soma das partes individuais" (BAILEY, 1993, p. 92). Um grupo como este desenvolve uma segurança na liberdade: todos estão prontos para dialogar com o imprevisível. O saxofonista Steve Lacy fala em *brotherhood of language* (irmandade de linguagem) que implica considerar que cada músico que se soma ao trabalho afeta a rede comum de linguagem. Trata-se da identidade – estilo – deste grupo.

Abstract: In this article, which is part of our under graduation thesis, we reflect about the questions connected with the context of musical improvisation. We investigate the differences between idiomatic and free improvisation. What kind of interactions happens between the performers, or between them and their instruments, or else, between materials and procedures in the field of a well established idiomatic system and, instead, in the context of a proposal in which the goal is to surpass the languages? How are built up the relations with the past, present and future within these contexts? Which role does memory take in this process? These and other subjects present in this work, point out to a kind of improvisation that takes place "out of time" and in which the idea of organization is replaced by the idea of "resonance".

Key words: Machine, mechanism, performer, idiomatic and free improvisation.

Notas

1. Como exemplo destas “máquinas inúteis”, verdadeiras engenhocas sem função, podemos elencar as “máquinas de som” construídas com sucata e as construções “inúteis” das crianças envolvidas em maquinar objetos com blocos montáveis (Lego, Pinos etc.). A criança está sempre envolvida em atividades maquinicas, criando objetos – aparentemente simbólicos – num exercício contínuo do impulso criativo.
2. Sobre a noção de inteligência contraposta à noção de pensamento na filosofia de Deleuze, citamos aqui a aula de Cláudio Ulpiano da Oficina Três Rios: “A função da inteligência é exatamente essa, de dar conta das significações estabelecidas, organizar a utilidade, produzir instrumentos eficazes. A questão do pensamento é lidar com o caos[...] A arte só pode ser feita pelo pensamento porque o pensamento é que entra em contato com os conceitos, é o pensamento que entra em contato com os objetos da ciência[...] A inteligência está prontamente atarefada em dar respostas para nós. O pensamento não. Ele só funciona se determinada força for lá e ‘prender ele, puxar ele’ (sic.)” (ULPIANO, 1993).
3. Estes termos, idioma e sistema, são usados aqui com a seguinte acepção: sistema musical é alguma forma específica de estruturação abstrata da linguagem, como por exemplo o sistema tonal que organiza as alturas. Não nos esquecendo de que, “diferente do que ocorre num simples agregado, num sistema os elementos componentes estão ligados e interagem entre si” (IAZZETTA, 1993, p. 45). Os idiomas, por sua vez, são concretos e configuram – mesmo que provisoriamente – um território. Geralmente se apóiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes sobre mais de um, como é o caso de certos idiomas da música popular brasileira em que convivem o tonalismo e o modalismo) e incorporam no seu fazer real – sua performance – características e detalhes que lhe dão especificidade, como por exemplo o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais típicas, procedimentos instrumentais, convenções de leitura, nuances interpretativas etc. É o caso, por exemplo, do choro, que é um idioma que se apóia na estrutura abstrata do sistema tonal, mas que em sua *prática* incorpora outros elementos. As características dos idiomas estão além da abstração de um sistema e se apóiam em dados concretos de sonoridade e de fatura dos sons. É a forma específica pela qual tal ou qual sistema se concretiza em alguma situação. Na realidade, Deleuze trata de mostrar que há duas maneiras de tratar as linguagens: a partir de suas constantes e a partir de sua variação contínua. A parte abstrata, gramatical, homogênea da língua é o lugar das constantes, é o modo maior da língua. Já a parte concreta, real, variável, “musical” da língua é o lugar da variação, é o modo menor da língua, é o lugar da performance.
4. Estes conceitos relativos à parte abstrata e à parte concreta da língua se ligam aos conceitos de musicalidade e de sonoridade formulados por Pierre Schaeffer.
5. Os conceitos de modo maior e menor em Deleuze estão ligados às forças presentes nos territórios. O modo maior ligado ao conceito de maioria hegemônica, pensado enquanto força de territorialização, e o modo menor ligado ao conceito de minoria, linhas de fuga e forças de desterritorialização.

Referências

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. Ashbourne, England: Da Capo Press, 1993.

BERLINER, Paul F. *The infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BOULEZ, P.; POUSSEUR, Henri. Alea. In: *O Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966. Collection "Tel Quel".

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*: Gilles Deleuze e Claire Parnet. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Péricles e Verdi*: a filosofia de François Châtelet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A dobra*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

GLOBOKAR, Vinko. Ils improvisent... improvisez... improvisons. In: *Musique en Jeu*. Paris: Editions du Seuil, v. 6, 1970.

GLOBOKAR, Vinko. *Réagir*. In: *Musique en Jeu*. Paris: Editions du Seuil, v. 1, 1970.

JAIRAZBHOY, Nazir A. Verbete "Improvisation" do dicionário musical The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980.

NETTL, Bruno. *Thoughts on improvisation*: a comparative approach, in The Musical Quarterly, G. Schirmer Inc., v. LX, n. 1, jan., New York, 1974.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Editora UnB, 1994.

ULPIANO, Cláudio. *A estética de Deleuze*. Palestra proferida na Oficina Três Rios. São Paulo, 1993.

Rogério Luiz Moraes Costa fez Graduação e Mestrado sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, no Depto. de Música da ECA-USP. Concluiu doutorado no Depto. de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Sílvio Ferraz, com a tese: *O Músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Bolsista da Fapesp até julho de 2002, quando, através de concurso público, ingressou, como professor de matérias teóricas no Depto. de Música da ECA-USP. rogercos@usp.br