

O improviso livre enquanto erosão de velhas estruturas ou insurreição contra práticas musicais hegemônicas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISACÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Severino Henrique Soares Correia

Universidade Federal do Rio de Janeiro – URFJ e-mail: hsoarescorreia@gmail.com

Resumo: O presente trabalho percorre algumas dimensões prático-conceituais do mecanismo da improvisação em música, destacando a ideia de “improviso livre” como uma prática que possui immanentemente um caráter contra-hegemônico. Os laços conceituais analíticos desta investigação se situam sobretudo ao lume do conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco e pelos conceitos de rizoma, territorialização e des-territorialização, concebidos por Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Improviso livre. Rizoma. Obra aberta. Territorialização. Des-territorialização.

Free improvisation while erosion of old structures or insurrection against hegemonical musical practices

Abstract: The present work goes through some practical-conceptual dimensions of the mechanism of improvisation in music, highlighting the idea of "free improvisation" as a practice that immanently got a counter-hegemonic character. The conceptual links of this research are mainly based on the concepts of open work proposed by Umberto Eco and the concepts of rhizoma, territorialization and de-territorialization proposed by Deleuze and Guattari.

Keywords: Free improvisation. Rhizome. Openwork. Territorialization. De-territorialization.

Introdução

Quando falamos sobre improvisação em música não raro nos deparamos com definições ambíguas e vários mal-entendidos. Este caráter de incerteza emerge tanto no sentido da palavra improvisação por si mesma quanto no julgamento estético associado ao termo. Cotidianamente, na linguagem corrente, é imputada a prática puramente improvisada um tipo de qualidade duvidosa. Algo feito no improviso costuma ser o signo de uma atitude descompromissada ou irresponsável, algo "feito nas coxas", como costuma ser dito popularmente.

Contudo, também podemos observar em certos nichos, como no âmbito do jazz e do choro, julgamentos positivos sobre as titulações concedidas a alguns músicos, quando estes são considerados grandes improvisadores. Não raro, ouvimos críticas, usualmente ingênuas,

que destacam a existência de um certa caráter "defeituoso", ou incompletude, em obras musicais (e aqui me refiro àquelas lastreadas pela tradição ocidental da música de concerto) detentoras de uma certa abertura para procedimentos improvisatórios. Persiste-se, de algum modo, o anseio de cunho *naïf* pela constituição de uma obra completa, uma obra fechada, sem brechas para reconfigurações, e cujo conteúdo seja revelado o "gênio" do compositor, independentemente da individualidade do intérprete.

Ao nos debruçarmos sobre a música improvisada, incluímos, sob esta definição, técnicas de execução e interpretação bastante diversas. Muitas destas pertencentes a setores culturais, que não necessariamente dialogam entre si e que às vezes têm pouca ou nenhuma relação com a criatividade do músico enquanto indivíduo; mas antes com a adequação do intérprete a uma sintaxe musical específica.

No jazz, por exemplo, existe uma tendência a ser respeitada, na qual é desejada um aporte de cariz mais individualista por parte do improvisador. Neste caso, existe uma vontade imanente na construção de uma linguagem própria expressa na reconstrução dos *standards* e na própria proposição constitutiva do repertório. Este desejo é expressado na recriação constante dos temas, balizada pela originalidade expressiva de cada improvisador na seleção e abordagem dos materiais melódicos, assim como nas idiossincrasias inerentes às escolhas dos timbres e técnicas que vem à tona durante o improviso. O improviso representa, neste sentido, a expressão única e incontornável de um estilo pessoal.

A expressividade do improvisador no jazz pode emergir como um deboche ou uma desconstrução (passível de ser observada do cool jazz ao free jazz) no que diz respeito à sua "pegada"; havendo nesta "pegada" um apelo estético-técnico, que é dificilmente traduzível através da notação tradicional. Por exemplo, a transcrição realizada por Walser em seu artigo *Out Of Notes* do solo de My Funny Valentine, executado por Miles Davis, não reproduz de forma fidedigna todos as peculiaridades do jeito de tocar do trompetista. Walser faz uso de alguns recursos gráficos, como bends e glissandos, mas nem de longe estes conseguem representar a frouxidão dos ataques de Miles, ou a sutileza destes.

Walser pontua que vários críticos consideravam Davis um trompetista terrível e um jazzista medíocre. As melhores críticas atribuídas ao jazzista tangenciavam a afirmação quase paradoxal de que Miles fosse "um bom músico mas um péssimo trompetista" (WALSER, 1993: 344. tradução nossa). Todavia estas críticas desconsideram diversas matizes expressivas no discurso improvisatório de Davis. Usando como régua apenas o prisma de uma objetividade técnica sobre o ato da performance, quando, na verdade, reside na atitude performática toda uma narrativa emaranhada por intenções, sentimentos e

historicidade em todas as escolhas realizadas pelo performer. Esta dissonância entre expressão e objetividade técnica revela um ruído, um território árido, que dá brechas para obstruções comunicacionais e mal-entendidos.

Improvisação e Composição

Certamente, a improvisação é uma das maneiras mais antigas sobre a qual se manifesta a prática musical. Temos diversos indícios de que práticas musicais envolvendo improviso são comuns na música tradicional das mais diversas culturas, e que estas atravessam diferentes períodos históricos. Em seu livro *Improvisation* Derek Bailey traça um breve relato, de maneira caleidoscópica, sobre as práticas de improviso nas tradições da música indiana, flamenca, barroca, rock e jazz. Bailey defende a hipótese de que o improviso está presente, em alguma medida, em quase toda prática musical. De modo que “a habilidade para improvisar precisa ser um ponto básico para qualquer músico”(BAILEY, 1993: 66, tradução nossa).

Entretanto, Bailey elenca uma categoria de músico não-improvisador, que se aplica com precisão à maioria dos músicos de formação clássica. Esta distinção entre as categorias de músico improvisador e não-improvisador é baseada na existência de uma diferença epistêmica entre o músico que é capaz de criar algo, seja por um treino mimético ou por meio da pura impulsividade criativa, e o músico que restringe sua *práxis* à reprodução de um repertório específico. O não-improviso é estimulado em boa do repertório da música de concerto. Neste em caso especificamente, há um excesso de preciosismo na execução musical: “a performance é uma ameaça a existência da obra” (BAILEY, 1993: 66, tradução nossa). O ato performático é concebido idealmente, fechado, sem poros, janelas, portas ou brechas. Toda a técnica, neste sentido, é destinada ao aprimoramento físico para a reprodução incólume e infalível da obra musical. Sendo esta vista como um objeto estético ideal e imutável, por mais que esteja preso a uma temporalidade que carrega em si um aspecto de transitoriedade radical. Toda performance musical é irrepetível.

A tradição ocidental da apresentação musical é toda balizada na ilusão de que o performer detém total controle físico, mental e estético sobre tudo que acontecerá ao longo da performance. Porém uma prática que vislumbra a imutabilidade na perfeição da execução, ou da consolidação de uma perspectiva estética congelada, revela-se, no fim das contas, um exercício fútil. Tendo em vista que o próprio ato performático está permeado por momentos de inexoráveis imprevistos.

Composição enquanto obra aberta, a partitura enquanto um *rizoma*^{[1][2][3]}

A obra fechada nunca foi *experienciada* de fato em toda sua plenitude senão como um projeto, uma promessa de repetição e consolidação de uma essência ou forma pura perfeitamente polida. Há uma ilusão muito manifesta no pensamento romântico (GORODEISKY, 2016), influência direta do idealismo alemão, de que a realização de uma obra fechada partilha no mundo de um isomorfismo com sua essência fechada, perfeita, incólume, com poucas sujeiras, imperfeições. Estas últimas também podem ser chamadas de ruído.

Ao longo do tempo, as práticas de improviso, tão comuns no processo criativo de diversos compositores quanto na performance das mais diversas obras de concerto, diminuíram significativamente. Nas aspirações estéticas de um romantismo tardio habitava um desejo latente pelo controle absoluto da obra. Este ideário perpetuou uma perspectiva que desconecta o som da exploração sonora do instrumento por parte do performer. A existência do som na obra se tornou a realização de um conceito abstrato por parte do compositor:

"O som revela o processo a ser seguido, e por isso que precisamos estar em contato com o instrumento ou o com musicistas. Esta concepção é totalmente oposta a um planejamento romântico-idealista, no qual o som é concebido sem ser 'ouvido'; se ler, se pensa e se escreve na partitura. Pelo contrário, um pensamento materialista do som, não pode partir apenas da ideia sobre o som, sempre tem que partir do 'som tocado', a não ser que se reduza aquilo que soa a um mero conceito." (ALLEMANY, 2018)

Mas a performance ou a execução efetiva de uma obra musical não tem como atender a esta demanda de perfeição. O acaso, ou o imprevisto, sempre suplanta o desejo de plenitude coincidente com a forma perfeita, maculando sua existência ou a efetivação empírica de um ideário musical notado. Em seu *Enigma de Lupe*, Rodolfo Caesar pontua um exemplo em que é fácil conceber a prescindibilidade da notação para a performance musical, usando como exemplo o tema de *Frères Jacques*:

"A notação não é imprescindível nesse exemplo, cuja composição, devido a sua simplicidade, pode facilmente resultar de um improviso de salão, independente da escrita no papel." (CAESAR, 2016: 43)

Em sua obra *Aspiro ao Grande Abismo Oitica* assinala a relevância da não-objetividade da obra de arte:

“Quanto mais não-objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo. (...) é preciso que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo. (OITICA, 1994: 24)”

Em meados do século XX a composição vem se tornando um canal de experiências efêmeras, fugazes e irrepetíveis. Eco no seu famoso ensaio *Obra Aberta* desvela um movimento comum na produção artística do século passado, cuja característica principal ainda reverbera no nosso século, a saber, a abertura da obra de arte. O ato de criação de uma obra, neste sentido, é trespassado por um desejo de incompletude, uma volição pela não estagnação interpretativa da obra, pela criação de veredas e campos abertos onde o sentido transita. Como se a própria forma da obra fosse um e mesmo fluido em perene mudança no estado da matéria:

“a forma torna-se esteticamente válida à medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (ECO, 1991 :40)

Neste sentido, a obra aberta também viabiliza ao intérprete ações de liberdade, de escolhas estéticas ativas no desdobramento da execução ou performance. A obra *Scambi* de Henri Pousseur, um dos exemplos de obra musical aberta dado por Umberto Eco, é uma peça eletrônica pouco usual. **Scambi** possui uma estrutura mutante, consistindo de 16 pares de camadas ou segmentos que podem ser combinados de diversas maneiras. A obra foi concebida originalmente de modo que cada camada estivesse em uma bobina de fita diferente, o que permitiria que estas pudessem ser arrumadas de modo livre pelos ouvintes. Nesta obra de Pousseur, o ouvinte e o intérprete se confundem no ato de escolha dos materiais.

Existem diversos outros exemplos de obras nas quais os intérpretes têm papel ativo em sua configuração performática. Cada vez mais o aspecto improvisatório das criações musicais é reforçado. Obras como *The King Of Denmark* de Morton Feldman, *Blirium-C9* de Gilberto Mendes ou o misterioso *Treatise* de Cornelius Cardew, legam para os intérpretes a responsabilidade na decupagem estética da execução da obra.

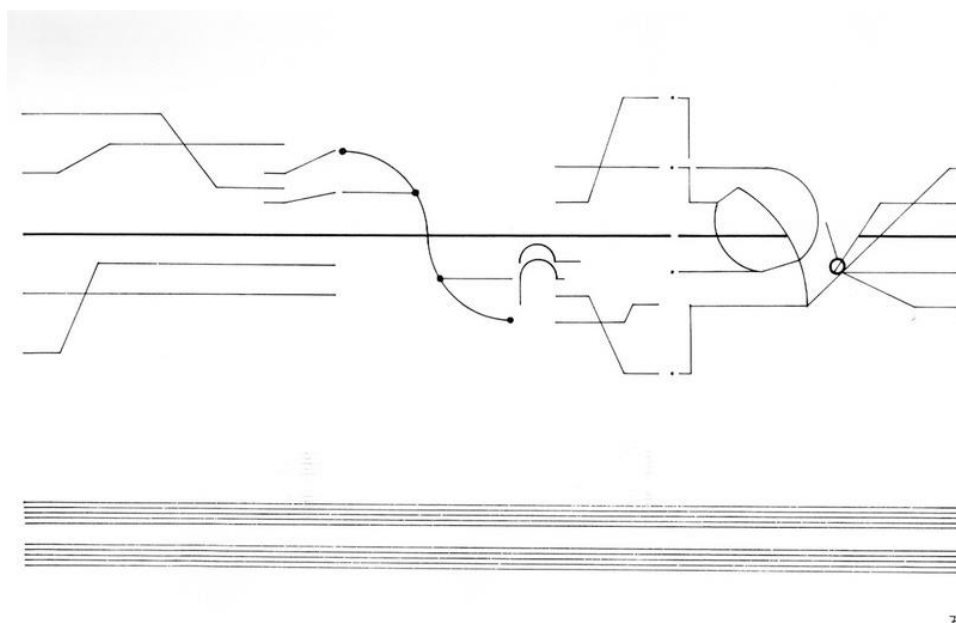


Fig.1 página 77 do Treatise de Cornelius Cardew

O compositor propõe mundos a serem destrinchados por ouvintes e intérpretes. Compor se torna um processo propositivo de experiências que precisam ser compartilhadas em diferentes níveis de agenciamento.

A partitura deixa de ser o plano de uma obra ideal, fechada, com absoluto controle paranóico sobre todos os seus parâmetros, para se tornar um *rizoma*. O *rizoma*, segundo Deleuze e Guattari, parte do pressuposto de que qualquer um dos seus pontos, abarcando um território específico e em constante processo de territorialização e desterritorialização, tem conexão com os todos outros.

Seus regimes simbólicos não estão restritos a sistemas de agenciamento muito específicos, mas antes a multiplicidade destes. Como se cada ponto no território que envolve a partitura e a performance fossem conectados de maneira múltipla e autossuficiente, de modo que suas multiplicidades são rizomáticas, carregando em si toda a potência do objeto artístico na inexistência de sua unidade ideal. Esta unidade se afirma no desenrolar da obra enquanto unidade aberta, um conjunto com brechas por onde escoar sua estrutura. O processo de sua realização está sujeito a um esquema de desterritorialização e de re-territorialização constante no desdobramento de sua territorialidade. Sobre isto nos diz Deleuze e Guattari:

“Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segunda uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. (...) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante...”^[1] (DELEUZE; GUATTARI, 2011a: 25)

Improvisação enquanto composição instantânea, conclusões

O Pianista holandês Misha Mengelberg adota a definição de composição instantânea para se referir à prática de improviso do seu grupo *Instant Composers Pool*. Diversos grupos associados a uma estética do improviso livre trabalham com a ideia de uma composição sem amarras ou previsões, até mesmo sem ensaios. A obra se realiza na performance e, por uma dupla implicação, a performance é a própria obra.

A forma musical neste sentido é uma fricção e cisalhamento de momentos, adensamentos e centrifugação de blocos ou estruturas. A matéria sonora está em constante mudança e variação, a sua forma é o momento vivenciado pela platéia e intérpretes, de modo que a partilha do espaço é englobada pela forma que esta vem sendo moldada durante a performance. Neste território da práxis sonora é possível prescindir absolutamente de qualquer partitura ou recurso gráfico.

O ouvido costuma ser o norte para diversos grupos de improviso livre, o fluxo dos materiais sonoros que emergem é seguido pelo performer através de um processo de observação que não se reduz apenas a escuta, englobando o aspecto gestual. Observar, neste sentido, não é estar alheio, mas sim imerso, ativo num processo de *bricolage*, na acepção trazida por Lévi-Strauss, como um agente que “se deleita em fazer novos mecanismos a partir de pedaços de mecanismos antigos.” (INGOLD, 2000: 371)

Poderíamos exemplificar os mecanismos antigos como ideias musicais atreladas a sintaxes musicais específicas que compõem práticas musicais historicamente estabelecidas, como: jazz, tonalismo tradicional, música modal, forró, cumbia, rock, etc...; e todo os subgêneros comportados por tais rotulações. O improviso livre é uma prática que não se fixa a uma sintaxe sonora específica, se posicionando em fuga constante da presilha de algum

gênero específico, sua realização tem como horizonte o encontro com o corpo sem órgãos:

“Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.”^{[1][2][3]} (DELEUZE; GUATTARI, 2011b: 10)

O *corpo sem órgãos* como horizonte, a *bricolage* como norte, ambos processos que exemplificam princípios que estão a todo momento servindo como catalisadores de uma prática musical que por definição está solta, desamarrada, des-onerada e que tem como intuito a liberdade pela quebra. A composição neste sentido é efêmera, morre com a performance. Sua forma se configura por um eixo de vivências inalienáveis baseado na vida musical dos intérpretes e seus moldes musicais, em constante conflito com os seus anseios de *desterritorialização*

Bibliografia:^{[1][2][3]}

ALEMANY, Joan Goméz. *El sonido y la improvisación desde el punto de vista de un compositor*. Disponível em: <<http://www.sulponticello.com/el-sonido-y-la-improvisacion-desde-el-punto-de-vista-de-un-compositor/?fbclid=IwAR3K7V242RscWu9yFGT9wi789liPf8jKV0yQSc-T65UgSCACa-fAvR32G-k#.XCknC-ZNmB>> Acesso em: 31 dez. 2018

BAILEY, Derek. **Improvisation**. Cambridge, Da Capo Press, 1992

CAESAR, Rodolfo. **O Enigma de Lupe**. Rio de Janeiro, Zazie edições, 2016

COSTA, R. L. M. **A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze**. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Volume 1: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34,2011

_____ **Mil Platôs, Volume 3: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

_____ **Mil Platôs, Volume 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

_____ **Mil Platôs, Volume 5: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio De Janeiro, ed. 34, 2011

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1991

GORODESIKY, Keren. <19th Century Romantic Aesthetics. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/>> Acesso em: 15/06/19

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**. Londres, Routledge, 2000



OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Abismo**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1994

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, Havard University Press, 2003

SCHIAFFINI, Giancarlo. **Immaginare La Musica**. Roma, Hans e Alice Zevi Editions, 2017

WALSER, Robert. **Out Of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis**. i *The Musical Quarterly*, Volume 77, Issue 2, Summer 1993, Pages 343–365