

A ideia de corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical

Rogério Luiz Moraes Costa (USP)

Resumo: O objetivo deste texto é evidenciar a importância da ideia de corpo para a reflexão sobre o ambiente da improvisação musical. Este tipo de prática em tempo real que parte de uma relação direta dos músicos com os seus instrumentos sem a mediação de uma partitura tem como ponto de partida inevitável o corpo dos improvisadores envolvidos. O corpo funciona tanto como um fator de reprodução de possíveis – refletindo os limites do próprio corpo (repetição) - quanto como um potencializador de produção de *virtualidades* – fundamentados numa expansão destes limites (diferença). Trata-se então de examinar, no agenciamento da improvisação, como o corpo pode ser entendido como detentor deste duplo dinamismo e, neste contexto, que tipo de relacionamento pode estabelecer com a matéria sonora. Procuraremos também estabelecer o papel das ideias de desejo e prazer na configuração deste dinamismo e relacionar esta reflexão com as propostas de improvisação livre e idiomática. Para esta discussão serão utilizados alguns conceitos formulados por Gilles Deleuze como *território* e *linha de fuga*, as reflexões de Paul Zumthor sobre corpo, oralidade e performance e as discussões epistemológicas de Edgar Morin sobre o conhecimento e a cultura.

Palavras-chave: improvisação livre e idiomática, corpo, desejo, possibilidades, *virtualidades*.

Abstract: The aim of this text is to highlight the importance of the idea of body to the debate about the musical improvisation environment. This type of real-time practice, which arises as a result of a direct relationship of the musicians with their instruments without the mediation of a score, has inevitably, as its starting point, the body of the musicians involved. The body works as much as a factor for reproduction of *possibilities* - reflecting the limits of the body (repetition) - and as an enhanced production of *virtualities* – reasoned on an expansion of these limits (difference). This article then examines how the body can be understood as holding that double dynamism in the flow of improvisation, and in this context, what kind of relationship can be established with regard to sonorous material. We shall also establish the role of ideas of desire and pleasure in this dynamic setting and relate this discussion with the proposals of free and idiomatic improvisation. This discussion will use some concepts by Gilles Deleuze, such as territory and line of flight, Paul Zumthor's reflections on body, orality and performance, and the epistemological discussions of Edgar Morin on knowledge and culture.

Keywords: idiomatic and free improvisation, body, desire, possibilities, *virtualities*.

Paul Zumthor problematiza a ideia de corpo em seus estudos sobre a performance e a leitura: “é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio”. (ZUMTHOR, 2007, p. 22-23) Mais à frente no mesmo texto podemos ler que:

A retórica da Antiguidade [...] ensinava... que para ir ao sentido de um discurso cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal... E **nesse sentido que se diz que se pensa sempre com o corpo...** em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética – **e musical, diríamos nós**), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso.... O texto poético significa o mundo.... O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto provoca em mim essa consciência confusa de estar no mundo.... Ora, **não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento do corpo....** se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.... É por isso que o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares. (ZUMTHOR, 2007, p. 77-79)¹

Ora, mais adiante em nosso texto trataremos de afirmar que nos importa definir o ambiente da improvisação e o músico enquanto parte deste ambiente. Neste caso o músico enquanto meio a que nos referimos é seu próprio corpo. Quando se fala de improvisação musical também podemos afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. E numa prática musical desta natureza é mais do que adequado afirmar, como Zumthor, que **não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento do corpo....** se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.

¹ Nessa citação e nas seguintes, o negrito é nosso.

O poético se imprime como prazer no corpo

Além disso, para Zumthor, o reconhecimento de um “texto” como poético ou não, depende do sentimento/sensação causado pelo mesmo em nosso corpo. Esta ideia fica explícita no seguinte trecho: *Se admitirmos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de poética, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profunda, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo...* (ZUMTHOR, 2007, p. 35) Essa ideia dialoga com o conceito de bloco de sensações formulado por Deleuze para definir a arte. Para este, enquanto a ciência cria funtivos e a filosofia cria conceitos, é próprio da arte criar sensações e perceptos ou blocos de sensação.

O corpo presente no ato da performance

Outra questão importante a ressaltar é o conjunto de fatores que cercam o momento mesmo da performance e que trazem necessariamente a questão da presença do corpo. Podemos ler em Zumthor que: *as regras da performance – com efeito regendo simultaneamente, o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na sequência das frases.* (ZUMTHOR, 2007, p. 30) Obviamente, Zumthor se refere aqui a performances de outra natureza, que envolvem textos poéticos e literários. Porém o mesmo se dá e talvez até de forma mais intensa com a improvisação musical que envolve uma dimensão performática mais explícita que se apoia quase que integralmente na presença do instrumentista e na materialidade do som que ele produz. Na improvisação musical as “regras textuais postas na sequência das frases” não chegam a se estabelecer de forma predominante e qualquer suposta semanticidade do “discurso” pode ser subjugada por um mergulho na sensação pura proporcionada pelo som em movimento.

Mais adiante, na página 31 do mesmo livro, Zumthor afirma que a performance implica em uma competência que é algo que *comanda uma presença e uma conduta [...] comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo...* Assim, analogamente ao que podemos afirmar em relação à improvisação (livre ou idiomática²), *performance é reconhecimento... realiza concretiza, faz*

² No âmbito de uma prática de improvisação idiomática, que se caracteriza por uma repetição periódica dos componentes, os músicos podem ser considerados como meios uma vez que cada um tem sua

opus 89

passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade... a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma emergência, um fenômeno que sai deste contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. (ZUMTHOR, 2007, p. 31) Mais adiante, Zumthor afirma que a performance implica obrigatoriamente no “**comprometimento empírico, agora e neste momento**, da integridade de um ser particular numa situação dada”. (p. 39)

O corpo e o desejo como potência

É fundamental tratar da questão do desejo como linha de força na prática da improvisação. Para isso vale citar o filósofo francês Gilles Deleuze:

Só há desejo agenciado ou maquinado. Você não pode apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve, ele próprio ser construído. Que cada um, grupo ou indivíduo, construa o plano de imanência onde ele leva sua vida e seu empreendimento, é a única coisa importante [...] qualquer agenciamento expressa e faz um desejo construindo o plano que o torna possível, e tornando-o possível, o efetua [...] Ele é, em si mesmo, processo revolucionário imanente. Ele é construtivista, de modo algum espontaneista. Como qualquer agenciamento é coletivo, é, ele próprio, um coletivo... (DELEUZE, 1998, p.112)

Evidentemente a questão do desejo está totalmente fundada na ideia de corpo. Por isso é importante introduzir a discussão sobre a relação do corpo com o desejo e trazer para o primeiro plano o intérprete, seu *corpo* e sua biografia musical. Tendo em vista a natureza dinâmica do processo de improvisação, podemos afirmar o quanto ele depende de um agenciamento do desejo e em que medida o desejo é a condição necessária e quase suficiente para este tipo de prática. Isto é ainda mais evidente no caso da improvisação livre que não se apoia num sistema de referência anterior e se configura enquanto um fazer, uma ação contínua. O desejo é o que move o processo. É a partir do desejo que se fará a construção do ambiente da livre improvisação. É ele que torna possível a conexão de componentes e linhas tão disparatadas e independentes (as **biografias musicais de cada participante**). É ele que torna possível a produção.

identidade delimitada e diferenciada. Porém, é óbvio que num contexto idiomático não se produzem linhas de fuga na mesma medida em que estas acontecem no âmbito de uma improvisação livre. O idioma vive das repetições periódicas dos componentes e, assim, impõe limites às novas configurações.

O corpo e o prazer da performance

Este desejo vai delinear aos poucos um ambiente aonde vai se dar a performance. É aí que vão se realizar as conexões entre os diversos fluxos, velocidades, linhas e partículas que vão se atualizar numa performance. Estas linhas e fluxos disparatados **que passam inevitavelmente pelo corpo dos improvisadores** (daí a ideia de músico enquanto meio) incluem desde os idiomas (suas biografias/geografias musicais) que se constituem enquanto repertório de cada um dos músicos, as habilidades pessoais com os respectivos instrumentos, a quantidade relativa de engajamento pessoal na empreitada, as disponibilidades emocionais para o diálogo, a atenção que cada um, a cada momento dirige ao processo em seu devir, até a acuidade perceptiva/intenção de escuta de cada um, necessária e suficiente para este diálogo. Há também, as conexões imprevistas, os reencontros com materiais e substâncias resultantes no devir da performance (que remetem ou não a processos de variação e transformação), o susto, a surpresa, o erro, os acontecimentos aleatórios, o jogo entre o premeditado (a ideia de composição e de controle) e o automatizado (os padrões e os clichês pessoais), a interação com um possível público, os efeitos físicos da performance em tempo real no corpo dos músicos (por exemplo, os deslocamentos causados por “síncopes” agenciadas sobre eventuais pulsos constantes tão claramente descritos por Stravinsky em sua *Poética Musical*), as afetividades ativadas antes e durante (resultante da relação que os músicos estabelecem com aquilo - fato musical - que está sendo efetivamente atualizado) a performance, etc.

Gostaríamos aqui de completar este cenário de definições a respeito do ambiente da improvisação enfatizando as questões relacionadas ao corpo. Quando falamos sobre os efeitos da performance em tempo real no próprio corpo dos músicos e as afetividades ativadas antes e durante a performance pensamos em algo muito forte, ligado à noção de prazer físico e lúdico que percorre, como um vetor de vital importância, toda prática de improvisação. A relação com o instrumento, neste caso, seja qual for, a gestualidade, o prazer motor, a escuta do som produzido, a possibilidade de manipulação, o prazer da enunciação, da expressão; tudo isso gera uma espécie de “gozo”. Obviamente, não estamos aqui descartando o prazer que qualquer instrumentista, improvisador ou não, sente ao tocar seu instrumento. Estamos simplesmente querendo apontar para um diferente tipo de prazer que ocorre durante uma performance de improvisação. E se se trata de livre improvisação, temos que o prazer está muito próximo de um prazer sensorial puro uma vez que não há, em princípio, uma gramaticalidade abstrata anterior (que remeteria à linearidade própria dos discursos referenciais). Na livre improvisação, quando se constrói um fazer

lúdico a partir de uma manipulação experimental dos sons (pensamos no sonoro, pré-musical em Schaeffer), de um mergulho nos dinamismos internos dos sons (pensemos em Scelsi), num jogo pleno de gestualidade (que remete aqui ao gesto instrumental) e invenção, é possível usufruir de uma sensação intensa talvez próxima daquela que goza uma criança que brinca³ com a argila e modela formas improváveis, imprevistas, provisórias e expressivas, pelo simples prazer de sentir a lama nos contornos e desvãos das mãos.

Porque é tão bom tocar bem um instrumento para poder improvisar?

Parece evidente que quanto mais eu domino a técnica de um determinado instrumento mais condições eu posso para participar de performances de improvisação. As razões são várias: meus dedos deslizam com rapidez e igualdade sobre as teclas ou chaves o que possibilita um fraseado homogêneo, util e controlado; a minha respiração funciona de maneira equilibrada para que eu obtenha as nuances de sonoridade desejada (timbres, dinâmicas, articulações etc.); eu conheço o repertório fundamental do meu instrumento e minha técnica se desenvolveu e evoluiu em estreito contato com as inúmeras peças que o constituem, o que contribui para que eu obtenha uma concepção sólida e consistente do que é musical e do que não é. Neste contexto, a minha relação com o instrumento gera uma espécie de máquina musical. É um tipo de acoplamento: homem-instrumento. Obtenho imenso prazer ao participar de orquestras, grupos de música de câmera, conjuntos de música popular, performances solistas etc. Se sou chamado a improvisar num ambiente específico, idiomático, em que conheço bem as regras do jogo, tenho facilidade em fazer com que o meu instrumento se torne uma espécie de prolongamento de minha voz (se é que eu não sou um cantor...). Os dedos quase vão sozinhos.

Claro que antes é necessário um intenso e rigoroso treinamento, pois ao contrário do que imagina o senso comum, no jazz, a improvisação não é uma performance sem preparação. De fato haveria, segundo Paul Berliner, *uma vida inteira de preparação e conhecimento por trás de toda e qualquer ideia realizada por um improvisador.* (BERLINER, 1994, p. 17) O prazer lúdico que obtenho ao participar deste jogo é semelhante ao de uma celebração comunitária: todos se integram, todos têm o que dizer nesta conversa. No nosso caso, todo aquele meu aprendizado *físico* no instrumento me habilita a participar, me dá uma voz *para falar algo*.

³ Lembremos que, em inglês *to play* pode significar tanto brincar como jogar ou tocar (um instrumento).

De qualquer maneira, participar deste jogo de forma intensa, nos coloca - enquanto instrumentistas - diante da possibilidade de criar nosso próprio “discurso”, “dizer nosso próprio texto”. Isso com certeza nos remete para o campo dos perceptos e dos afetos que atingem diretamente nossos sistemas corporais de apreensão da realidade (os sentidos) gerando sensações e propiciam a produção poética dentro de uma linguagem compartilhada. O instrumentista geralmente cria seu improviso pensando em melodias, harmonias e ritmos, eventualmente enriquecidos com detalhamentos sonoros/timbrísticos expressivos (vibratos, portamentos, glissandos, deslocamentos temporais, acentuações inesperadas etc.). A possibilidade de “dizer” coisas dentro de certa linguagem (como uma espécie de repentista que improvisa a poesia) traz um prazer evidente para aquele que improvisa. Porém, esta linguagem dentro da qual se diz algo estabelece seus limites.⁴

Na improvisação idiomática estes limites estão claramente desenhados. Os improvisadores - que podem nunca ter se encontrado antes - tem um sistema comum sobre o qual construirão suas intervenções, interações e “falas”. Cada um terá seu “sotaque”, mas a “língua” será sempre a mesma. Mesmo as falas ou textos estão em certa medida, previstos como **possibilidades** dentro do sistema. Os “clichês” são como um depósito de frases articuláveis, uma “hiperpartitura”. A linguagem/sistema de referência se realizará a cada performance. A linguagem falará através daqueles que a realizam. E a **linguagem está gravada no corpo**, o constrói e é construída por ele. Num modelo deste tipo existe um sistema ou uma sistematização que delinea um território fechado e limitado dentro do qual se dão as intervenções dos músicos. Há intervenções possíveis e outras impossíveis. Neste sentido ele é um campo de **possibilidades** e não de virtualidades, pois estas explodiriam o campo, seus modelos, julgamentos e leis. Cada improvisação é a realização de uma possibilidade prevista no plano. As realizações são, paradoxalmente, infinitas (pois não é possível prever todas elas em suas minúsculas nuances), mas limitadas pelas leis implícitas do sistema. É como num jogo de futebol: as jogadas são infinitas, mas só podem acontecer dentro de um território de possíveis. E é evidente que o instrumentista que “toca bem” o seu instrumento, “toca bem” dentro de um determinado território (ou idioma) **e seu corpo se compraz na repetição do que**

⁴ Obviamente, as linguagens não são estáticas. Há sempre a possibilidade de transformação e de superação dos limites. Podemos ler em Morin que *toda a linguagem comporta a possibilidade de negar [...] Embora a regra social sacralize a sua própria prescrição e faça tabu da sua interdição, a própria natureza da linguagem introduziu uma possibilidade de negação que o espírito individual rebelde ou desviante é virtualmente capaz de apreender, e vimos que há condições socioculturais não proibitivas que permitem a expressão dessas virtualidades.* (MORIN, 1991, p. 45)

é conhecido. A repetição confirma o “formato” do seu corpo, suas densidades, seus condicionamentos. A repetição traz o corpo para dentro de si e o deixa confortável. Repetição que nunca é igual, mas que põe em movimento a linguagem.

Por estas e outras razões nos parece evidente que os processos educacionais que incluem a improvisação como estratégia podem atingir um resultado altamente estimulante em termos de envolvimento efetivo e qualificado do instrumentista com a música. Quando o instrumentista improvisa ele entra em contato direto, criativo e corporal com os elementos sonoros e musicais constituintes das “linguagens” em que ele atua.

Porque NÃO é tão bom tocar bem um instrumento para poder improvisar?

Podemos ler em Morin (1991, p. 18) que: *Uma cultura abre e fecha as potencialidades de conhecimento. Abre-as e atualiza-as fornecendo aos indivíduos o seu saber acumulado, a sua linguagem, os seus paradigmas, a sua lógica, os seus esquemas, os seus métodos de aprendizagem, de investigação, de verificação etc., mas, ao mesmo tempo, fecha-os e inibe-os com as suas normas, regras e proibições, tabus, com o seu etnocentrismo, a sua auto-sacralização, com a ignorância de sua ignorância.* Também aqui, o que abre o conhecimento é o que fecha o conhecimento.

As ideias de corpo (em Zumthor), de idioma, de território e de rosto (em Deleuze) se relacionam com esta formulação fundamental de Morin a respeito do conhecimento: na improvisação idiomática se manifestam os traços de *rostidade*⁵ daquele que improvisa. Seu corpo está marcado por todas estas delimitações inevitáveis, complexas e diversificadas. Os dedos de quem toca um instrumento estão ativados pelas vivências que moldam as atuações e os gestos possíveis. A expressividade acontece no âmbito das linguagens sistematizadas. Por isso podemos dizer que talvez **não** seja tão bom tocar bem um instrumento **se** queremos escapar dos territórios idiomáticos,⁶ se queremos uma

⁵ Esse conceito criado por Deleuze se relaciona com a ideia mesma de constituição do vivo que se dá através de repetições - ritornelos - que delineiam os territórios. Um ser vivo estabelece suas membranas, seus territórios, a partir de procedimentos repetitivos (sempre diferenciados a cada vez, é claro). O rosto é resultado deste processo de territorialização. Eu me caracterizo por uma série de procedimentos repetitivos que delineiam o meu ser: minhas manias e cacoetes minhas falas, meus percursos, meus gostos, meu corpo, minhas linguagens, meus usos destas linguagens, etc. Além disso, Deleuze chama atenção para a inevitabilidade do rosto quando diz que: é porque o muro branco do significante, o buraco negro da subjetividade, a máquina do rosto são impasses, a medida de nossas submissões de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles e é aí que devemos nos debater... (DELEUZE, 1997, p. 59)

⁶ A questão da habilidade se coloca às vezes como um empecilho para a livre improvisação, pois o preço de ser hábil num determinado sistema (territorializado) e, por isso, capaz de reconhecer os seus traços

improvisação livre voltada para as virtualidades imprevisíveis ausentes dos sistemas devido à sua própria estabilidade. Embora, mesmo nestes sistemas haja sempre, como nos diz Deleuze (e Morin), as *linhas de fuga*, **enraizadas na materialidade primordial pré-significante** e ativadas pelo desejo, potência do corpo. Aqui é que surge a possibilidade de uma improvisação “livre”: estas linhas de fuga que podem apontar para o poético e propor uma política de sensações criando novos perceptos virtuais. Para Morin,

o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível... Da mesma forma, a sociologia estuda os comportamentos corporais impostos pelo contexto cultural; não impede que haja um resto não socializado. A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável [...] Daí o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente incompleto dessa leitura, como de todo prazer⁷. A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia (**ou improvisando**) é suscitar uma presença em mim, leitor (**improvisador**). Mas nenhuma presença é plena... Toda presença é precária, ameaçada... A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo... Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto... Minha leitura poética (e **minha performance de improvisador**) me “coloca no mundo” no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim [...] se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal, engendrando o que Mikel Dufrenne denomina o virtual. Fundado sobre essa acumulação de lembranças do corpo, o virtual, como um imaginário imanente, a rápida percepção. O que eu percebo recebe disso um peso complementar. O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele. Só é concebível em relação a um sujeito para o qual há “o impercebido perdurado no percebido”. Percebo este objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo neste instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal... Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo. (MORIN, 1991, p. 80 a 82)

pertinentes é ser praticamente surdo àquilo que não lhe é pertinente. Assim, é incomum e difícil a prática da improvisação entre músicos que não compartilham do mesmo idioma. É o caso de uma sessão entre um músico de jazz e um músico hindu, por exemplo. O preço de se ter uma identidade ou pertencer a um território com “membranas muito rígidas” é não conseguir uma permeabilidade que torne possível a invasão de elementos provenientes do Caos, espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios. Assim, para a prática da livre improvisação, poderíamos imaginar, como diria John Cage, que os sons são somente sons - não são ainda, linguagem, representação - e que, portanto, poderiam se juntar de formas imprevisíveis e novas.

⁷ Associamos esta ideia de prazer em Morin aos conceitos de percepto, afecto e bloco de sensações em Deleuze. O bloco de sensações que atinge os sentidos nos agenciamentos da arte afeta os sentidos do “receptor” produzindo talvez o prazer (ou mesmo a dor...).

A voz que sai do corpo do improvisador

Para fortalecer esta imagem do corpo que existe por trás de todo gesto de improvisação podemos partir das propostas de Zumthor sobre a oralidade e tratar da questão da materialidade do som do instrumentista e sua relação com a voz.

O instrumento musical enquanto produtor de sonoridade (incluída aí a voz enquanto um instrumento de música), ou mais propriamente o som produzido pelos instrumentos, na prática da livre improvisação ou mesmo numa suposta prática musical pré-significante, pode ser pensado como a voz, que é definida por Zumthor enquanto uma coisa. Para ele, **a voz é uma aptidão para a linguagem**. Ela tem substância e tactilidade. A linguagem se serve dela, mas não se confunde com ela. A linguagem é abstrata, a voz é concreta. Assim também, o som que sai de um instrumento é uma aptidão para a linguagem musical (ou como dizemos aqui, idioma). Ele pode ser pensado como uma extensão da voz do músico.

Ora, é claro que esta aptidão é construída em árduos estudos técnicos que a condicionam em linguagens - no caso da improvisação idiomática ou na tradição do estudo de instrumento na música erudita - e assim a voz-instrumento não é como a voz natural que em sua origem se apresenta enquanto uma espécie de manifesto da existência pré-lingüística. Para Zumthor, **a voz jaz no silêncio do corpo**. (ZUMTHOR, 1993, p. 12) Mesmo assim achamos promissor desenvolver este paralelo (entre voz e instrumento). Por um lado, porque, enquanto a voz constituiu inicialmente uma imagem primordial no inconsciente humano, estruturadora de experiências primeiras, por isto mesmo, logo ela cresce na linguagem e na palavra, e seu aspecto material, de substância é deixado de lado em favor de seu papel de representação, de linguagem. Enquanto isto, o instrumento musical (ou mesmo a voz pensada enquanto instrumento no canto) nunca adentra totalmente o terreno da representação. Ou ao menos, seu papel de produtor de sonoridade/substância nunca perde sua força, especialmente no momento mesmo da performance. O som que sai do instrumento dificilmente perde sua tactilidade, sua espessura e é sempre evidente sua ligação corporal com aquele que o pronuncia. Assim, a habilidade num instrumento é uma possibilidade de expressão e de simbolização. Mas, assim como para Zumthor, *a voz ultrapassa a palavra [...] a linguagem nela transita sem deixar traço*, (p. 13) também o som do instrumentista pode se tornar uma voz maleável e ultrapassar as linguagens que nele transitam. Tocar um instrumento pode ser, assim como usar a voz, um ato de enunciação vital, ato de vontade, “alegria de emanação”. Esta situação distendida pode, acreditamos nós, ser atingida no ambiente da livre improvisação. É ali que o instrumento se aproxima deste potencial da voz: **voz plena, negação de toda**

redundância, explosão do ser em direção à origem perdida - ao tempo da voz sem palavra. (p. 13)

Portanto, numa proposta de fazer musical que se pretenda não idiomática, as “palavras” não existem. Só o que importa é a voz, o som do instrumentista e sua pronúncia. Quando o instrumentista “diz um som” ele está, nas palavras de Zumthor, rompendo uma clausura. E neste sentido, dando vazão a este *imaginário imanente* fundado nas memórias corporais conforme explicitado acima em Morin. Citaremos aqui um texto de Zumthor que nos parece muito adequado como caracterização do processo de improvisação tal como o concebemos, enquanto manifestação do corpo, enquanto conversa entre corpos:

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas o de me dar uma informação mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal (**musical no nosso caso**) em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizes de registro, as mudanças de discurso asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular. (ZUMTHOR, 1993, p. 32)

O corpo é o principal componente do ambiente da improvisação

A partir de toda esta discussão a respeito da improvisação e o corpo podemos afirmar que chegamos à paradoxal conclusão de que a improvisação totalmente livre⁸ não existe. Ou melhor, só existe relativamente. Sempre há ao menos uma vontade aplicada a um determinado plano de imanência/composição. Este plano de composição já delimita as possibilidades e, em grande parte as virtualidades. A improvisação é um ato coletivo dirigido a **um certo ambiente** territorializável no próprio ato. Pressupõe vários atos de vontade que visam dar consistência a vários elementos e componentes. Estes elementos e componentes - **o físico/corpo do músico**, os idiomas a que foi submetido, sua biografia musical e pessoal - já delimitam as possibilidades. **O corpo já é um limite.** De qualquer forma, o ato mesmo da improvisação (idiomática ou livre), a performance criativa num

⁸ Assim como é relativo o sentido da palavra liberdade. Para nós este sentido se configura caso a caso em relação a determinados sistemas e forças. Para Espinosa, por exemplo, a liberdade é o exercício pleno da potência que cada corpo possui e esta potência só se define na relação do indivíduo com o seu meio ambiente.

instrumento em tempo real que pressupõe a ausência da mediação de uma partitura remete o instrumentista necessariamente para uma situação de intensa imersão na sensação e no gesto. Mesmo no caso da improvisação idiomática (jogo com regra) onde os esquemas abstratos apreendidos do sistema (a tal da hiperpartitura...) se manifestam, por vezes de forma inconsciente através da memória de longo prazo, a relação do músico com seu instrumento se intensifica no momento da formulação em tempo real de ideias adequadas o contexto. Já na livre-improvisação⁹ o intérprete-criador é forçado (ou, de preferência, deseja) a situação de risco, enfrenta o material sonoro pré-musical e produz a partir de seus dinamismos materiais, ideias sonoras que surgem, primordialmente porque afetam seu corpo. Neste sentido, produzem o prazer a que Morin se refere como condição de poeticidade. Neste processo o corpo se desestrutura e se reconstrói, busca suas ressonâncias e faz agir sua potência.

⁹ Talvez possamos nomear mais adequadamente este tipo de atividade musical de *improvisação contemporânea* conforme sugestão formulada por nosso colega pesquisador, improvisador e flautista César Villavicencio.

Referências

- BERLINER, Paul. *The infinite art of improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MORIN, Edgar. *O Método IV. As Ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Rogério Luiz Moraes Costa é professor, compositor, saxofonista e pesquisador. Realizou sua graduação e mestrado no Departamento de Música da ECA-USP e o doutorado no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Fundou e integrou durante os anos de 2000 a 2002, juntamente com Edson Ezequiel e Silvio Ferraz o grupo *Akronon* de livre improvisação. Fundou e integrou o grupo de jazz brasileiro *Aquilo Del Nisso* com quem gravou 5 discos de 1990 até 2004. É coordenador do programa de pós-graduação no departamento de música da ECA/USP onde atua também como professor na graduação e na pós. Atualmente coordena na USP um projeto de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo: composição, educação, etnomusicologia, filosofia, cognição etc. É integrante do trio de livre improvisação *Musicaficta* juntamente com Cesar Villavicencio e Fernando lazzetta e também da Orquestra *Errante* constituída por alunos da graduação e da pós-graduação. Os dois grupos funcionam como laboratórios práticos integrados ao projeto sobre improvisação. Além disso, faz parte do projeto temático financiado pela Fapesp *Mobile: processos musicais interativos* coordenado pelo professor Fernando lazzetta. Possui vasta produção bibliográfica sobre improvisação publicada em revistas, anais de congresso e livros.