

A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas

Rogério Costa¹

Música enquanto objeto e música enquanto ação

As definições usuais colocam a criação e a interpretação musical (execução) em espaços e tempos diferentes. Embora se diga que a interpretação é, quase sempre, um ato criativo que se dá sobre algo previamente estabelecido, é preciso diferenciar. O processo criativo envolvido na interpretação de uma obra de Beethoven, Debussy, Webern ou Ligeti é, certamente, diferente do processo envolvido numa performance de improvisação livre. Principalmente no que diz respeito às relações entre o tempo real e o tempo diferido. Nesse sentido, a improvisação livre² não é uma prática interpretativa, pois não há nada consolidado ou definido no passado para ser interpretado no presente. A não ser, é claro, o que pode ser considerado como o conhecimento de base que os músicos trazem para o ambiente da performance – além de seus corpos e seus instrumentos – e que inclui suas biografias, habilidades e ideias de música.

Nas práticas interpretativas que ocorrem no contexto da música de concerto de tradição europeia, quase sempre, a música pode ser pensada como uma espécie de *objeto* preparado em tempo diferido, no passado (comunicado para os performers através de uma partitura, uma proposta, um roteiro ou um conjunto de ideias) que é *interpretado* em tempo real, no presente, por músicos que não participaram do processo de criação.

1 USP

2 É importante relativizar este conceito: improvisação livre ou totalmente despreparada não existe. A este respeito afirmo na minha tese de doutorado: “Chegamos, porém à paradoxal conclusão de que a improvisação totalmente livre não existe. Ou melhor, só existe relativamente (...). 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. Os próprios procedimentos (variar, desenvolver, imitar, contrastar, transpor, etc.) que compõem o pensamento musical são ritornelos que traçam caminhos de consolidação. A percepção em suas diversas formas, erigida na relação de configuração entre sujeito e material se soma na tarefa de fazer com que um certo ritmo estabeleça interações entre os músicos agenciando assim um território (em alguns casos, altamente instável) onde se agenciam os discursos de cada músico envolvido na improvisação (COSTA, 2003, p. 169) “. Estou aqui me referindo a um tipo improvisação que se diz “livre” e que é aquela que abre mão de qualquer planejamento anterior e na qual os músicos, equipados apenas com seu conhecimento de base pessoal e seus instrumentos, enfrentam uma situação de jogo interativo em que atuam musicalmente em tempo real. Nesse sentido, eles não interpretam nada (nenhuma peça musical que esteja definida numa partitura ou na tradição de um povo). Como exemplo deste tipo de prática, vale a pena mencionar a atuação da contrabaixista francesa Joëlle Leandre, da flautista estadunidense Nicolle Mitchell, dos guitarristas ingleses Fred Frith e Derek Bailey, do saxofonista inglês Evan Parker, do percussionista inglês Eddie Prevost entre muitos outros. No Brasil há vários artistas e grupos que se dedicam à prática da improvisação livre dentre os quais cito a Orquestra Errante (coordenada por mim no Departamento de Música da USP) e o Coletivo Improvisado (coordenado pelo professor Manuel Falleiros na Unicamp).

Nesse caso, os músicos devem estudar a obra em questão para interpreta-la adequadamente. E o que pode ser considerado como uma interpretação adequada? Em geral, diz-se que uma interpretação adequada é aquela que reproduz as ideias do compositor. Como os vários tipos de partitura, por mais detalhadas que sejam, não são suficientes para transmitir as ideias do compositor, toda interpretação, além de ser um ato de decodificação da partitura é, em maior ou menor grau, também uma recriação. Esta recriação se baseia em processos analíticos (explícitos ou implícitos) e é submetida a múltiplos condicionamentos históricos, sociais e pessoais. Além disso, há, no repertório contemporâneo, obras em que o intérprete é convidado a assumir uma atitude explicitamente criativa (cf. J. Cage, P. Boulez, Earle Brown, K. Stockhausen, Bruno Maderna, Penderecki, Gilberto Mendes entre muitos outros)³. Isso sem contar alguns estilos musicais, como é caso da música Barroca, em que se supõe que os músicos devem interpretar partituras pouco detalhadas com alguma liberdade, realizando baixos cifrados e inserindo ornamentações.

De qualquer forma, mesmo nesses casos, entram em jogo questões de julgamento, valoração e adequação ligados aos estilos e gêneros em jogo, e para isso é necessário que haja padrões e critérios. Critérios de julgamento são sempre, necessariamente, resultados de algum processo de estratificação, sistematização e territorialização, e se constituem, portanto, enquanto marcadores de poder. Neste contexto em que existe o certo e o errado, a escuta – que compara o resultado atingido com o resultado almejado – é como uma régua que quantifica e qualifica a correção da interpretação. O maestro, por exemplo, exerce o papel de fiscal da execução. Ele deve

³Prefiro não mencionar neste trabalho a chamada *música experimental* contemporânea. Atualmente, essa expressão inclui de forma pouco sistemática e muito abrangente uma enorme variedade de práticas musicais diferentes, algumas das quais incluem procedimentos semelhantes aos da improvisação livre. No congresso da Anppom deste ano de 2018, por exemplo, é possível ler no documento sobre o simpósio da Música Experimental e Criatividade Sonora que “pode-se se citar como áreas que contribuem para a formatação do campo Música Experimental formas mais extremas de música eletrônica (tanto na vertente eletroacústica quanto as vertentes ligadas à produção de beats), de improvisação livre, de música popular, de ruído, bem como áreas que não se percebem dentro da música, como a arte sonora, audiovisual e performance. Como traços comuns é possível identificar nestas práticas, sem prejuízo de outras características que possam ser observadas, a recusa em seguir cânones consagrados, o deslocamento da partitura do papel central na realização musical (quando não a sua total negação), a superação da dualidade compositor/intérprete (composição e performance se tornam atividades imbricadas), a exploração dos limites da linguagem a incluir a ultrapassagem destes limites como elemento expressivo, o uso de meios tecnológicos e a criação de uma luteria experimental que dê conta de produzir o instrumental necessário para a realização das ideias” (<http://anppom.com.br/download/10-musica-experimental-e-criatividade-sonora/>).

julgar se a interpretação está correta de acordo com as instruções do compositor e também de acordo com as suas opções interpretativas.

Na improvisação livre, por outro lado, não há critérios de julgamento estético já que o objetivo é instaurar um campo de jogo democrático e não hierarquizado, um ambiente fértil de experimentação que se sustente a partir do desejo, da escuta e da interação, e onde o que importa é a continuidade do jogo. Com relação à questão do desejo, cito um trecho da minha tese:

Pode-se perceber/.../ dada a natureza dinâmica do plano (da improvisação), o quanto ele depende de um agenciamento do desejo e em que medida o desejo é a condição necessária e quase suficiente para a prática da livre improvisação, uma vez que esta é um fazer, uma ação contínua. O desejo é o que move o processo e chega a se confundir com ele. 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 disparatadas e independentes (as biografias musicais de cada participante, por exemplo). É ele que torna possível a produção (COSTA, 2003, p. 71).

Já com relação à importância fundamental da interação no ambiente da improvisação é preciso dizer que esta envolve não só os músicos com suas biografias, disposições emocionais e instrumentos, mas também o público, a arquitetura do local com suas dimensões espaciais e acústicas, e até o clima. Pode-se dizer que o ambiente da improvisação livre é uma espécie de ambiente ecológico, tendo em vista a intensa interatividade entre os seus elementos e sua complexidade. Nesse sentido a improvisação é multilinear, sem começo nem fim delimitados rigidamente e se relaciona com a ideia de incompletude, incerteza e imprecisão. Trata-se de um percurso com tendências (a partir de *atratores* que se configuram em tempo real) e que sofre a ação do acidental. Cada performance é sempre uma aventura rumo ao desconhecido, um enfrentamento do caos.

Neste cenário metaestável os performers vão tomando decisões em tempo real e os rumos de uma performance poderiam muito bem ser completamente diferentes. Pode-se pensar os elementos em interação como os nós de uma rede. Nesta rede de interações, multilinear e complexa, cada momento é, ao mesmo tempo gerado e gerador. A improvisação é como avançar para o futuro de marcha ré.

A improvisação livre – pensada aqui enquanto um fim em si mesma e não como uma estratégia pedagógica – se dá, portanto, na forma de uma ação criativa e interativa que envolve, em tempo real, agentes humanos e inumanos num determinado ambiente espaço temporal. Nesse sentido ela se opõe à ideia de interpretação em que o músico

executa uma dada peça musical que esteja definida numa partitura ou na tradição de um povo. E aqui faço menção ao conceito de *Musicking*⁴ que retira a música de seu lugar habitual de objeto e aponta para o seu caráter processual no qual ela funciona como um verbo.

Nesse sentido a livre improvisação é um sistema que cria um espaço-tempo singular propício à intensificação da presença e aos agenciamentos coletivos, destacado dos mecanismos do livre mercado e da produção de bens. Nesse sentido também, a música pode ser pensada como uma forma de estar e intervir num determinado contexto histórico-geográfico e social e não como algo (uma coisa ou um objeto) que pode ser interpretado como um símbolo. Algo pensado conforme a seguinte definição de A. Gell (GELL, 1998, p.6 e 7):

Eu vejo a arte como um sistema de ação, intencionado a mudar o mundo e não a codificar proposições simbólicas a respeito dele. A abordagem da arte centrada na ação é inerentemente mais antropológica que a abordagem alternativa semiótica porque ela está mais preocupada com o papel mediador prático dos objetos da arte em processos sociais do que com a interpretação de objetos como se eles fossem textos.

Obviamente, pode-se problematizar os paradoxos da improvisação livre que pode ser vista, por um lado, como uma estratégia de subversão, contestação das estruturas de poder e liberação da criatividade, devido ao fato de que favorece a interação e a criação coletiva e não se submete às lógicas da produtividade, da comodificação, dos direitos autorais, da noção de obra, da hierarquização (compositor, intérprete e público), da especialização, da competência técnica, das ideias de música hegemônicas (molaridades, idiomas, linguagens etc.), das territorialidades e das restrições. Por outro lado, ela pode refletir uma sociedade fragmentada, que enfatiza o indivíduo e sua autonomia, refletindo de forma sub-reptícia, uma lógica neoliberal que mina a ideia de uma prática artística baseada em uma “linguagem” compartilhada.

De uma perspectiva otimista, me parece que a improvisação livre, por ser uma prática interativa, coletiva e não hierarquizada, tem por objetivo de salientar os indivíduos, liberando-os das naturalizações ideológicas⁵ universalistas, dotando-os de uma postura

⁴Para Christopher Small, o neologismo *musicking* pode ser definido como "fazer parte, em qualquer medida, de uma performance musical, seja por meio de performances, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance...ou dançando" (SMALL, 1998, p.9).

⁵Por “naturalização ideológica” me refiro aqui às ideias estreitas de música que acabam por tornar a *minha* música (do meu território histórico e geográfico) enquanto sinônimo de *A música* (universal). Nesse tipo de pensamento, não sou capaz de perceber que toda e qualquer manifestação musical se relaciona a um

crítica e criativa que possibilita a superação das barreiras idiomáticas que se interpõem nas tentativas de interação e diálogo com o outro, favorecendo assim a superação da intolerância. Sob esta perspectiva, o livre improvisador não almeja a excelência técnica, a inserção no mercado de vendas do capitalismo, o produtivismo e a consequente commodificação comercial de sua “produção”.

Por isso, na improvisação livre, a escuta tem uma função diferente daquela que se espera nas práticas interpretativas. Aqui ela não serve para medir, quantificar e comparar resultados atingidos com resultados almejados. Nesse contexto de experimentação, criação coletiva e interação, a escuta é um dos principais fundamentos. É através da escuta, pensada num sentido amplo – não só coclear, mas também visual, tátil, olfativa, emocional – que o ambiente se ativa. A escuta é, ela mesma, uma forma de pensamento musical que se configura na interação entre os elementos do ambiente. Trata-se, portanto, de uma escuta desejante, inventiva e aberta para o imprevisível (mas que se deixa surpreender), múltipla (porque polifônica, resultante de uma simultaneidade de linhas de escuta) e heterogênea (porque aceita que todo som pode se tornar musical). Não é uma escuta de expectativa, uma vez que não espera nada, apenas aceita e se deixa afetar pelo que acontece. Ela só exige atenção e concentração. E é através da escuta que o músico enfrenta o ambiente de criação coletiva em que não há nada pré-estabelecido.

Excelência técnica versus experimentalismo

Um outro aspecto fundamental das práticas interpretativas e que se relaciona à ideia de uma interpretação adequada é a questão da excelência técnica: cada obra a ser interpretada demanda um tipo de técnica específica dos intérpretes. E no ambiente da música erudita eurocêntrica, cada instrumento possui uma técnica consagrada e hegemônica, a ponto de ser possível identificar parâmetros de excelência técnica supostamente universais. Mesmo quando há uma expansão das possibilidades e se inserem as chamadas técnicas estendidas, essas devem rapidamente se somar à técnica tradicional que é aprendida através de um longo percurso de adestramento disciplinado⁶

território contextual (histórico e geográfico) e confundo o que é particular com o que é universal.

⁶Esse adestramento disciplinado mapeia os instrumentos e os corpos, circunscrevendo-os num território sonoro e técnico específico. Nesse processo dá-se uma espécie de codificação instrumental do corpo. Segundo Foucault, através do ensino disciplinar, que visa a forja de corpos eficientes, dóceis e úteis para a realização de determinada atividade, os corpos são conformados a determinadas posturas, composições e gesticulações (FOUCAULT, 2013).

em que o corpo do instrumentista e o instrumento se amoldam e se adaptam de uma forma “correta”. Embora haja diferenças com relação ao grau de homogeneização da técnica, o mesmo tipo de fenômeno ocorre em outros gêneros e estilos musicais (por exemplo, na música popular brasileira ou no jazz⁷ norte americano).

Na improvisação livre, que é uma prática que enfatiza a experimentação e o empirismo, ao contrário, não há algo que se possa comparar com a excelência técnica exigida para as chamadas práticas interpretativas. Nela, cada performer utiliza a técnica de que dispõe e, eventualmente, inventa técnicas novas em tempo real, adequadas às experimentações que estejam sendo desenvolvidas. O que não quer dizer que o performer não pratique com o seu instrumento ou que não tenha construído uma técnica específica (por vezes, moldada em um idioma tradicional) em anos de estudo. Mas, para participar de um ambiente de improvisação livre, o estudo não é necessariamente voltado para o domínio técnico exigido e estabelecido pela pedagogia tradicional⁸. Não existe a ideia de “dominar” o instrumento já que é na relação criativa e empírica com o instrumento durante as performances que o performer vai inventando e acumulando uma série de recursos que serão eventualmente arquivados para novas aventuras musicais. Nesse sentido, não há uma forma correta de tocar, nada se estabelece de forma rígida e o instrumento é uma espécie de usina de criação de sonora, sempre aberta a novas experimentações. Há sempre algo a descobrir na relação do corpo com o instrumento. A técnica criada em tempo real na improvisação livre entrelaça corpo e mente num processo de descoberta. A este respeito o flautista australiano Jim Denley, citado por Derek Bailey afirma:

“...para o improvisador a fisicalidade de produzir sons (hardware) não é uma atividade separada dos pensamentos e ideias musicais (software). No ato da criação há um constante intercâmbio na hierarquia dos fatores envolvidos no processo. Meus pulmões, lábios, dedos, voz e seu funcionamento conjunto com o potencial dos sons

⁷No entanto, é importante salientar que o jazz – que se estabelece como um tipo de manifestação artística afrológica (cf. George Lewis) – tem como uma de suas principais características a utilização da improvisação. No contexto do jazz, o que é criado em tempo diferido (o tema melódico e/ou a estrutura harmônica) é, na maior parte das vezes, um mero pretexto para a improvisação coletiva. Por isso, as técnicas instrumentais não chegam a se homogeneizar de mesma forma que no contexto da música de concerto eurocêntrica já que, em seu desenvolvimento, sofre muito mais influência das práticas criativas coletivas. Com a sistematização e a captura empreendida pela pedagogia (cf. Berklee School of Music) e pelo capital (através da indústria fonográfica e do show business), muito do potencial contestador que deu origem a este tipo de prática foi “domesticado” para poder ser vendido como produto.

⁸Segundo Derek Bailey, a improvisação livre é uma prática democrática que pode ser exercida músicos e não-músicos, por instrumentistas virtuosos tanto quanto por amadores e iniciantes (BAILEY, 1993). Na Orquestra Errante que é um grupo de improvisação livre coordenado por mim no Departamento de Música da ECA-USP, há vários integrantes que não tem formação técnica (nem teórica) tradicional nos seus instrumentos.

estão dialogando com outros níveis que eu posso chamar de mente e percepção. Os pensamentos e decisões estão sustentados e modificados pelos meus potenciais físicos e vice-versa [...]. É inútil tentar separar estes elementos uma vez que é o entrelaçamento dos níveis de percepção, consciência e fisicalidade que constrói a improvisação (BAILEY, 1993, p. 108) “.

Além disso, o performer, muitas vezes, assume o papel de luthier construindo e/ou modificando seus instrumentos. Assim é que a sua atuação pode integrara configuração de um ambiente, a preparação de um dispositivo instrumental (instrumento acústico, digital, “próteses instrumentais”⁹ etc.), e a criação e a performance em tempo real (estas duas últimas integradas num momento singular). Em alguns destes contextos pode-se dizer que o performer atua como uma espécie de “piloto” de um dispositivo complexo.

A performance do tempo e o tempo da performance

Num ambiente de improvisação livre, os músicos se defrontam com a questão do tempo e da continuidade. Diferentemente das práticas interpretativas, trata-se de enfrentar o caos sem planos pré-estabelecidos, coletivamente e em tempo real. As nuances do fluxo temporal (com suas velocidades, densidades, espessuras etc.) que são projetadas e planejadas numa composição, são criadas em tempo real e de forma coletiva numa improvisação livre. Pode-se dizer que nas práticas interpretativas há um caminho traçado ou ao menos esboçado e que na improvisação livre, “o caminho se faz ao caminhar”. Obviamente, há nuances entre estes dois casos extremos.

Para fazer esse caminho, a improvisação livre lida ao mesmo tempo com uma atitude de intensificação da escuta (que foca na interações e nas potências verticais, singulares de cada som ou combinação de sons¹⁰) e com uma organização instantânea da continuidade. O delineamento do tempo se dá por ressonância e se desdobra passo a passo através de um tipo de memória curta. A memória longa, mais ligada às práticas interpretativas, remete às categorias de idioma, sistema, família, raça, sociedade ou civilização. A memória curta, própria da improvisação livre, segundo Deleuze e Guattari,

⁹Penso na preparação dos instrumentos através da incorporação de objetos que modifiquem a sonoridade e a técnica instrumental, tais como surdinas, arcos, borrachas, pregos, parafusos (como nas Sonatas e Interlúdios para piano de John Cage), bolas de gude, papel, folhas de alumínio etc.

¹⁰De acordo com Deleuze, na música contemporânea, “o material sonoro não é mais um material simples e indiferenciado, mas sim muito elaborado e complexo/.../ um material sonoro muito complexo tem a função de tornar apreciáveis ou perceptíveis aquelas forças de outra natureza, duração, tempo e intensidade que não sonoras em si mesmas (WebDeleuze, idem).”.

“não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediaticidade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade/.../ A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso” (DELEUZE e GUATTARI, MP1, p. 25 e 26).

A memória curta convive com o devir do presente enquanto a longa está estruturada e cristalizada no passado. A memória longa se relaciona com os conhecimentos de base relacionados às técnicas, aos gêneros, estilos e idiomas musicais que estabelecem procedimentos padronizados, critérios decerto e errado, caminhos corretos etc. Já a memória curta é mais selvagem, corporal e intuitiva.

O tempo da improvisação seria, portanto, como um presente múltiplo, intensificado e espesso, alimentado pelo passado (biográfico de cada músico e singular, da própria performance em seu devir) e apontado para o futuro. Poderíamos relacionar este tipo de delineamento do tempo com uma ideia do compositor Silvio Ferraz a respeito da composição:

O futuro que irrompe no presente ao invés de um presente que se lança no futuro; esta inversão da flecha do tempo estaria mais próxima à ideia de uma música que se dá em sua escuta, e que ao invés de se dar no campo do reconhecimento (o domínio da recongnição) se dá realmente no da experimentação da primeira e única vez (o domínio real da cognição) (FERRAZ, 2018, p.12).

Também nesse sentido, não se pode dizer que a improvisação é uma prática interpretativa, já que nela o futuro se constrói passo a passo num processo que envolve esse tipo de memória curta e rizomática. Na verdade, pode-se dizer que uma performance é um agenciamento complexo que envolve as percepções e sensações do momento, e as duas formas da memória: a de longo prazo, relacionada à biografia dos performers (pessoal, musical, corporal, emocional etc.); e a de curto prazo, que tem a ver com o próprio desdobramento da performance.

A performance é um mergulho intencional num fluxo criativo contínuo e interativo que produz e conecta ideias, sensações e materiais sonoros/musicais. Neste fluxo, na mente dos performers, se cruzam imagens de presente, passado e futuro. E o que é a imaginação senão a projeção de imagens (sonoras ou não) armazenadas na memória (no passado) e transformadas pelas contingências do presente?

Música de bando: rizoma

É interessante pensar o quanto o ambiente de criação coletiva da improvisação livre se assemelha à ideia de *matilha ou bando*. Segundo Deleuze e Guattari, a ideia de matilha se opõe a ideia de massa (MP1, p. 47),

“entre os caracteres da massa/.../ precisa-se notar a grande quantidade, a divisibilidade e a igualdade dos membros, a concentração, a sociabilidade do conjunto, a unicidade de direção hierárquica, a organização de territorialização, a emissão de signos”.

Práticas interpretativas do repertório da música de concerto de tradição europeia, pautadas pelas demandas ditadas pelos códigos canônicos da teoria e da análise musical tradicional parecem se relacionar com esse tipo de categoria. Já, os caracteres da matilha seriam

“a exiguidade ou restrição do número, a dispersão, as distâncias variáveis indecomponíveis, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades como restos de ultrapassagens, a impossibilidade de totalização ou de uma hierarquização fixas/.../ as linhas desterritorialização...(IDEM)”,

Estes são traços semelhantes aos verificados nas práticas coletivas de improvisação livre onde “cada um permanece só, estando, no entanto, com os outros; [onde] cada um efetua a sua própria ação ao mesmo tempo em que participa do bando (IDEM)” e onde as funções, as hierarquias e os centros são provisórios e as direções são imprevisíveis. Essas características manifestam uma permeabilidade que possibilita que o agenciamento da improvisação livre se dê de forma rizomática. Assim, a improvisação livre evita as molaridades pregnantes dos idiomas, sofre a contínua ação desterritorializante de linhas de fuga e troca energias com o caos. A imagem da matilha proposta por Canetti e citada por Deleuze e Guattari se aproxima do ambiente da improvisação livre, no que ele tem de coletivo e, ao mesmo tempo, individual, e no que diz respeito às suas relações com o fora: “Quando a matilha se põe em círculo ao redor do seu fogo cada um poderá ter vizinhos à direita e à esquerda, mas as costas estarão livres, as costas estão expostas à natureza selvagem (IDEM)”. Nesse tipo de agenciamento o indivíduo se autonomiza num agenciamento coletivo.

Mas é preciso dizer que o agenciamento rizomático da livre improvisação também pode passar por processos de territorialização. Pode-se pensar na improvisação livre como uma geografia, um lugar, um mapa de conexões múltiplas. Deleuze e Guattari

opõem mapa e decalque (numa espécie de contínuo gradativo). Numa improvisação livre, cada vez que isolamos e analisamos uma performance, percebendo suas soluções, clichês, sistematizações e cristalizações, criamos um território, um decalque. A própria análise é um decalque, ou seja, uma espécie de fotografia de algo que se movimenta. Na análise sempre se perde o dinamismo do movimento e da interação. O plano de consistência da improvisação idiomática (por exemplo, do jazz, do flamengo, do rock ou da música hindu) que contém mais processos de estratificação é, em princípio, mais cristalizado do que o da improvisação livre que contém mais linhas de fuga. O decalque pode ser útil (para fins pedagógicos, por exemplo), mas, por outro lado,

“O decalque já traduziu o mapa em imagens, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa” (idem p. 23).

O decalque mais rígido é produzido pelas teorias, pela análise musical, pelas escolas e pelas pedagogias de reprodução conteudísticas. O músico que só aprende a interpretar e reproduzir obras do passado também está submetido a essa lógica do decalque. Trata-se de uma inteligência¹¹ específica e delimitada, voltada para a resolução de problemas específicos. O pensamento é rizomático. Para Deleuze e Guattari, a memória curta é de tipo rizoma e a memória longa, que é arborescente, é um decalque.

A improvisação livre como lugar de individuação

Ao contrário do ambiente das práticas interpretativas, na improvisação livre estamos sempre em meio a processos de individuação metaestáveis equilibrando a abertura para o caos (as linhas de fuga). Nestes processos, o dentro e o fora apresentam diferenças de potencial e assimetrias (tensões) que não permitem a estabilidade definitiva. O ambiente é vivo e instável. A performance em si, em pleno devir, é como o agora do indivíduo físico sempre em processo de individuação. O pré-individual ou virtual

¹¹O professor Cláudio Ulpiano, numa aula sobre a filosofia de Deleuze, reflete sobre as relações entre pensamento e inteligência: "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).

são as potências, tudo o que pode acontecer e que, durante uma performance se individualiza. No pré-individual estão os desejos, o projeto, as disposições individuais dos performers, as técnicas, o conhecimento de base, as características espaço-temporais etc. Para Simondon é importante que se aborde as configurações topológicas do vivo a partir do próprio espaço em que ele se desenvolve e em função da relação que existe entre um meio interior e um meio exterior. O vivo se define topologicamente, num "lugar" de conexões. Para finalizar, cito aqui meu texto sobre as relações entre a filosofia de Gilbert Simondon e a improvisação livre:

“Pode-se dizer que o único critério de consistência do ambiente da livre improvisação é a conservação do ser pelo devir. Isto é, a livre improvisação só é enquanto processo. Nela existe um ser potencial inicial (o ambiente da improvisação pré-individualizado, sistema de potências constituído pelas disposições dos músicos participantes) e a improvisação enquanto processo de individualização que só existe (só se conserva enquanto ser) se há um devir, realizado através de trocas entre estruturas (estados provisórios do fluxo) e operação (COSTA, 2013, p. 44) “.

Referências bibliográficas

BAILEY, Derek. *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, Ashbourne, England, 1993.

COSTA, Rogério. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, Tese de doutorado – PUC, São Paulo, 2003.

_____. A livre improvisação musical como operação de individualização in *Revista Artefilosofia*, N.15, Editora da UFOP, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 1*, São Paulo, Editora 34, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição]*, Editora 7 letras, São Paulo, 2018.

FOUCAULT, Michel. Terceira parte – Disciplina. In: _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalhe. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 129-214.

GELL, Alfred. *Art and Agency*; Clarendon Press, Oxford, 1998.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.