

A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze

Rogério Luiz Moraes Costa (USP, São Paulo, SP)
rogercos@usp.br

Resumo: Nos últimos anos a improvisação passou a figurar como um tema cada vez mais presente nos ambientes acadêmicos e hoje é considerada uma importante linha de pesquisa. A nossa reflexão sobre a livre improvisação, além de se apoiar em nossas experiências práticas, tem como uma das suas principais referências a obra do filósofo francês Gilles Deleuze de quem são emprestados conceitos fundamentais tais como, estratificação, território, plano de consistência, molaridade e molecularidade, corpo sem órgãos, ritmo, meios e ritornelo. Neste artigo, originalmente publicado no número 49, vol. 1 da revista *Perspectives of New Music*, trataremos de mostrar de que forma estes conceitos nos auxiliam a pensar e fundamentar a livre improvisação musical conforme a concebemos em nossos trabalhos práticos e teóricos.
Palavras Chave: Livre improvisação, filosofia da música, Gilles Deleuze

The free musical improvisation and the philosophy of Gilles Deleuze 1

Abstract: Recently, improvisation has been integrated as a theme increasingly present in scholarly environments and it is now considered as an important line of research. Our thinking about free improvisation, besides relying on our practical experience, has the work of French philosopher Gilles Deleuze as a central reference from which we borrow key concepts such as stratification, territory, plan of consistency, molarity and molecularity, body without organs, rhythm, means and refrain. In this article, originally published in *Perspectives of New Music*, number 49, v.1, we will try to show how these concepts help us think and support the free musical improvisation as we conceive it in our practical and theoretical work.
Keywords: Free improvisation, philosophy, Gilles Deleuze.

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; GUATTARI, 1995, p.39).

1- Introdução

No trecho abaixo transcrevo, da minha tese de doutorado *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*², de 2003, a análise descritiva de uma performance do grupo Akronon³.

Na marca de 2'06", a "nota" longa do violino começa a se estabelecer enquanto centro de uma nova textura. Há, na realidade, uma lenta e imperceptível transformação da textura a partir da gradual introdução destes objetos tônicos e sustentados que passam a ser produzidos também pelas outras fontes (saxofone - 2'21", e processamento eletrônico). Esta transição se configura na medida em que se mantém na textura atual, esparsamente, objetos da textura anterior (principalmente na camada eletrônica)

e o gesto instrumental anterior do saxofonista se "contamina" com o novo objeto: os rápidos fragmentos de escala passam a repousar no seu final em notas longas. Esta nova configuração de camadas - rápidos fragmentos de escala conduzindo a sons tônicos sustentados, granulações resultantes de processamentos e transposições, "ilhas" de sons iterativos diversificados (pizzicatos, sons curtos atacados no saxofone), etc - vai promovendo uma gradual diluição na densidade da textura que vai, até a marca dos 3', configurar uma nova "paisagem" sonora. Estas transformações não são premeditadas. Elas acontecem no contexto mesmo da performance e são percebidos numa análise retrospectiva. Num nível mais geral esta análise revela uma tendência das performances de que os objetos complexos (gestalts, texturas) se estabeleçam gradativamente em camadas mais ou menos

independentes. Estas camadas podem se deslocar com velocidades diferentes de modos que, muitas vezes há interpolações: objetos vão sendo constituídos simultaneamente a outros que vão se dispersando. Tudo é ligado passo a passo. Na medida em que não há um território específico (idioma) que unifique a performance, os objetos sonoros é que dão consistência musical a esta prática que de outro modo poderia mergulhar numa espécie de caos cósmico indiferenciado. Os objetos são expressão de uma metamorfose da repetição. Repetição, na medida em que eles só se estabelecem a partir de uma repetição de componentes. Metamorfose – que é o modo de ser das performances – porque as pequenas transformações locais vão aos poucos delineando (transições) o aparecimento de novos objetos. Todo este processo que se dá em plena simultaneidade e em tempo real depende de um alto poder de concentração dos músicos, o que confere aos objetos musicais alta volatilidade. Eles são como nuvens que se formam no céu e se desfazem a cada segundo. Assim, cada objeto (tanto as camadas quanto os objetos complexos) tem um grau de potência diferente que depende principalmente de seu conteúdo emocional. Esta potência condiciona o tempo de permanência dos objetos. Na realidade o tempo de permanência de um mesmo objeto musical depende de uma série de fatores constitutivos que vão determinar se este objeto é fecundo para transformações sem perder sua identidade ou se o seu tecido é estéril e se esvai rapidamente. Neste contexto as atitudes do músico podem ser basicamente de dois tipos: a resposta (que é uma espécie de sintonia com os elementos constantes do objeto) pela qual ele se integra no objeto vigente transformando-o por dentro, e a proposta, através da qual ele propõe novos rumos para a performance e estabelece pontes com os novos objetos vindouros. O advento de propostas pode ou não ocasionar mudanças de rumo. Na realidade o espírito da resposta e da proposta são complementares. Trata-se simplesmente de uma questão de grau (COSTA, 2003, p.152-154).

Apesar dos termos utilizados na descrição se referirem às categorias criadas por Pierre Schaeffer – mais especificamente ao conceito de objeto sonoro – partiremos dela para discorrer sobre as relações que podem ser traçadas entre a improvisação livre e os conceitos criados por Deleuze. Em primeiro lugar, é possível perceber na performance, que o som puro, desvinculado de qualquer sistema ou idioma – e não a nota – é o material molecular colocado em jogo através da interação entre os músicos e que, apesar da ausência de um sistema pré-estabelecido, de alguma forma, o fluxo sonoro tende a adquirir consistência.

2- Estratificação

Para Deleuze, a partir de Espinosa, existe uma ética filosófica que pode ser formulada da seguinte maneira: para afirmar a potência vital é preciso aumentar o poder das conexões/composições (encontros felizes) e diminuir o poder das de-composições (maus encontros). Para nós, a livre improvisação musical é como uma imagem deste fluxo de conexões que ocorre de várias formas e segundo várias modalidades.

A partir deste pressuposto e como decorrência dele, Deleuze estabelece um conceito fundamental para a sua filosofia: a estratificação. Para ele, “Os estratos são fenômenos de espessamento no Corpo da terra, ao mesmo tempo moleculares e molares, acumulações, sedimentações, dobramentos”(DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.216). Fora deles não há forma, substância, organização ou desenvolvimento. Os *objetos sonoros* citados acima na descrição da performance, são também

resultantes deste tipo de processo de estratificação e são compostos por estratos e substratos.

Para Deleuze, a dinâmica da natureza é um constante processo de estratificação/desestratificação. E, tanto a estratificação quanto a desestratificação excessivas podem conduzir à “morte” (por exemplo, no fascismo e na esquizofrenia, respectivamente). Por isso, no ambiente da livre improvisação musical é importante obter um equilíbrio entre estes dois processos. Na medida em que ela é um devir em que o presente é enfrentado a cada instante pelos músicos que interagem, tanto a variação constante de materiais (desestratificação) quanto a configuração de estados provisórios (estratificações) se constituem enquanto dinamismos fundamentais. Acreditamos que na descrição da nossa performance este dinamismo está claramente delineado a partir da ideia de metamorfose. Para Deleuze, segundo Ian Buchanan, neste processo

A forma organiza a matéria em uma sucessão de “substâncias” compartimentadas e hierarquizadas, “matérias formadas” ou o que, em uma linguagem crítica é chamado de “conteúdo”. Mas esse conteúdo é visto a partir da dupla perspectiva de seleção e sucessão ... Como uma rocha sedimentar apanhada nas garras da própria Terra, esse conteúdo é transformado em uma forma estável e funcional que é então atualizada na vida cotidiana, produzindo novos conjuntos de conteúdo (tradução nossa)...⁴. (BUCHANAN, 2004, p.7).

Deste ponto de vista podemos pensar também a ideia de unidade e de diversidade dentro do próprio estrato. Para Deleuze os estratos têm unidade de composição, mas não são inertes uma vez que se mantêm em constante variação de um estágio a outro de sua existência. Sendo o resultado de conexões entre fluxos energéticos, os estratos e substratos (ou camadas, como são formuladas na descrição da performance) são formações complexas e dinâmicas que interagem e atuam de forma incansável sobre seus limites internos e externos. Assim é a performance de livre improvisação: momentos mais estáveis se alternam com momentos mais instáveis num ir e vir constante. O grau de permanência de uma textura sonora e a sua transição para outra depende de uma série de fatores. Pode-se dizer que a textura sonora da performance (que pode ser pensada como uma soma de estratos com seus substratos) está sempre em transformação a partir da complexa interação entre seus componentes internos em processos contínuos de estratificação e desestratificação.

3- O corpo sem órgãos

Segundo Buchanan, para Deleuze, “Stratification is a thickening of the surface of the body without organs⁵ (BUCHANAN, 2004, p.13). O *corpo sem órgãos*, formulado originalmente por Antonin Artaud, não é um conceito mas um conjunto de práticas que, para nós poderia muito bem ser figurado na livre improvisação. Segundo Deleuze “you never reach the body without organs, you can’t reach it, you are forever attaining it, it is a limit”⁶(Deleuze, citado por BUCHANAN,

2004, p.12). Na medida em que a livre improvisação é uma prática desvinculada de qualquer sistema pré-estabelecido, fundamentada principalmente no desejo, na interação e na escuta, podemos dizer que nela se almeja o corpo sem órgãos. Mas, como é que na livre improvisação, um grupo de músicos interagindo – sem o apoio de nenhum sistema ou idioma comum, a partir desta ideia de corpo sem órgãos – atinge a consistência⁷ e as suas sucessivas transformações? "Como a matéria não formada, a vida anorgânica, o devir não humano poderiam ser algo além de um puro e simples caos?" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.217) Segundo Deleuze, "we cannot content ourselves with a dualism or summary opposition between the strata and the de-stratified plane of consistence"⁸ (BUCHANAN: 2004, p.13). Para exemplificar este dinamismo não dualista na natureza, Buchanan cita as transformações de estado de um creme de leite que se transforma em manteiga. Para ele, se trata de um espessamento que manifesta muito mais uma propensão das substâncias do que a introdução de algum agente exterior. Trata-se, portanto de uma transformação imanente. Da mesma forma, num fluxo de improvisação fundamentado primeiramente na ideia de corpo sem órgãos, todas as transformações são imanentes e os estados provisórios (texturas e objetos sonoros dinâmicos descritos) que se sucedem no decorrer da performance, manifestam este processo de adensamento e espessamento das substâncias em jogo. Neste caso, uma dada organização nunca se estabelece de forma rígida ou definitiva, uma vez que o horizonte do corpo sem órgãos continua exercendo seu poder desestratificante. É isso que queremos dizer quando dizemos que os objetos sonoros *são como nuvens que se formam no céu e se desfazem a cada segundo*.

4- Meios e ritmos

Para esclarecer ainda mais este tipo de dinamismo, Deleuze lança mão dos conceitos de meios e ritmos.

Do caos nascem os meios e os ritmos... Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui num outro" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.118-119).

Com esta definição de meios, Deleuze parece dar conta das muitas dimensões do processo de identidade de um organismo que surge e atua num determinado ambiente. No que diz respeito à improvisação, podemos imaginar o meio exterior como aquele em que os músicos estão inseridos contando aí, todos os elementos históricos, geográficos circundantes, externos àqueles indivíduos. Nele se encontram os *materiais*.

O meio interior remete ao que caracteriza efetivamente estes indivíduo: suas técnicas, suas soluções pessoais, suas maneiras e maneirismos, seus modos de ser. Trata-se de tudo o que foi criado nos agenciamentos deste indivíduo com o meio exterior. As vivências musicais que podem remeter aos idiomas também fazem parte deste meio. A aparência deste meio interior é o que Deleuze chama de rosto. Já as atitudes e os processos que acabam por gerar este meio interior é o que Deleuze chama de ritornelo.

Já o meio intermediário – as membranas – diz respeito aos limites na forma de ser de cada um. É através dos 'poros' destas membranas que se dão as trocas com o meio exterior e com as forças do caos. Trata-se da sensação e da percepção configurada. Convém lembrar que neste ambiente de conexões, estamos sempre abertos, em maior ou menor grau, às turbulências que veem do caos ou do meio exterior na forma de novas informações, influências e principalmente sensações. Assim, também numa prática de improvisação, num determinado momento, aquilo que manifestava a identidade de um músico consubstanciada num determinado procedimento se transforma a partir de um acontecimento ou de uma sensação impactante que surge do meio exterior. E esta sensação é absorvida a partir desta membrana que é o meio intermediário.

O meio anexado é um segmento do meio exterior com o qual o meio interior estabelece conexões e trocas energéticas no presente – a aranha e a mosca, um casamento, um grupo de improvisação. Ele é um *entre*. Ele é um meio mais especificado, delimitado e há vários tipos de conexão possíveis entre os meios que assim se anexam. Esta dimensão é importantíssima para o ambiente da livre improvisação já que, muito de sua energia de funcionamento se fundamenta nas trocas energéticas entre os músicos. Segundo Buchanan,

To really begin to 'breathe' the stratum needs to capture new energy sources – that is what the associated milieus are, 'sources of energy different from alimentary materials' (Deleuze and Guattari 1987: 51). Capture requires the perception of susceptible materials, that is, the sensing of materials the stratum can incorporate into itself, and the corresponding ability to undertake that incorporation...All confrontation with the other take place in the space between this outer ring of the associated milieu⁹ (BUCHANAN, 2004, p.10).

A associação de meios descrita acima – que poderíamos chamar de plano de consistência – remete aos processos de interação que ocorrem numa performance de livre improvisação: cada músico captura novas fontes de energia a partir da percepção de materiais suscetíveis que são aqueles que podem ser incorporados em sua própria atuação. Na descrição da performance do grupo *Akronon* este tipo de dinamismo está ilustrado pela ideia de resposta e proposta. Neste contexto, o plano de consistência é o ambiente onde os meios se anexam e a partir dos planos se traçam os processos de territorialização. A improvisação – tanto a idiomática quanto a livre – requer um ambiente propício a estas conexões. Para Deleuze estas conexões percorrem os níveis molares e moleculares.

5- Territórios e ritornelos

O território é bem maior que o estrato ou que os meios ou mesmo que os ritmos, embora com eles se relacione. "O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os 'territorializa'. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos...A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.122 e 124). Mais a frente no mesmo texto, Deleuze relaciona a ideia de ritornelo com a ideia de território: "chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais" (idem, p.132). Na improvisação a ideia de idioma se relaciona com este conceito de território.

A tendência de qualquer plano é se territorializar e se desterritorializar contínua e alternadamente. Na improvisação se dá o mesmo processo e aí é que podem surgir os idiomas. Para entendermos melhor este tipo de operação, examinemos de forma resumida, o caso da "evolução" no jazz. Trata-se na realidade, de um processo de transformações sucessivas de um plano rumo à territorialização. Poderíamos dizer que esta territorialização se dá a partir de três superfícies delineadas por Deleuze:

Na superfície de produção se dá a Fundação. Só existe o plano, as matérias, as energias e as forças não formadas, não estratificadas. Ainda não há qualidade, nem permanência para se tornar forma. Ainda não se falou a respeito, não há discurso analítico, sistematizador. Não há máquina de captura. Só há virtualidades sendo atualizadas a todo momento. Há como consequência, o espanto, o encanto deste acontecimento como efeito no outro. É Charlie Parker inventando o *Bebop*. O que ele faz, parece ser de outro mundo! Mas ele parte também de um território anterior - o jazz já tem uma história - e o desestabiliza (desterritorializa) com linhas de fuga.

Na superfície de captura (Fundamento) se dá o registro e o controle, a sistematização, a escolástica, os modelos. Aqui se explicita um território. É o reino das cópias corretas. Todos querem tocar como Charlie Parker, aprender suas técnicas, seu padrões, seu procedimentos. É quando se fundam as escolas para "ensinar" a improvisação. A estratificação toma a forma de metodologia. É o caso de algumas escolas de jazz formuladas para ensinar (e vender) modelos. Não é necessariamente negativa. Num ambiente de cultura popular, muitas vezes o importante é se manter dentro do território ("Tá legal, eu aceito o argumento. Mas não me altere o samba tanto assim..." Paulinho da Viola).

Na superfície de raspagem se dá a bricolagem. É quando, novamente, o caos, na forma de linhas de fuga, invade o plano. É quando os meios se anexam, os idiomas se interpenetram a partir de seus níveis moleculares. Há colagens e montagens inusitadas. Volta a haver produção, desterritorialização. É Miles Davis, discípulo de Charlie Parker, inventando o *cool jazz*.

Na música de território, tradicional, folclórica (ocidental ou oriental), em que há improvisação, a identidade - as "membranas" - dos idiomas parece ser mais forte. O território delimitado, por exemplo, pela música hindú - sistema em que convergem vários outros sistemas: religioso, social, cultural, etc. - se manifesta nas performances de seus artistas que não estão interessados em atualizar novas virtualidades, mas sim em ser agentes de um idioma que fala através deles. A improvisação é a forma de ser destes sistemas. Eles só se realizam através da performance. Tanto que raramente há textos, teorias, ou sistematizações escritas a respeito deles (a não ser por parte dos musicólogos). Aqui os ritornelos são territorializantes e "a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo".

No caso da livre improvisação parece só haver a primeira superfície. É a produção que gera territórios provisórios num ambiente de desterritorialização constante. Ou então, quando se reconhece os - inevitáveis - "rostos" dos músicos envolvidos na performance como histórias que armazenam vivências diversas em vários territórios, se reconhece uma superfície complexa de raspagem operando molecularmente, não delimitada por um sistema de referência específico, mas sim como resultado da interação entre os músicos. A improvisação trabalha sobre seus rostos, desrostificando-os. Difícilmente se configuram sistemas abstratos de organização dos parâmetros musicais no âmbito de uma prática de livre improvisação (como o sistema tonal ou dodecafônico). Se isto ocorre podemos presumir que a prática falhou em ser livre e gerou um novo sistema. A maioria dos grupos de livre improvisação busca fugir deste tipo de situação que pode fazer com que a prática se ossifique. Como a livre improvisação almeja o corpo sem órgãos, e opera num nível predominantemente molecular seu devir se configura enquanto uma sucessão de sensações ainda não hierarquizadas ou estruturadas. A única regra da livre improvisação está ligada a uma ética da escuta e da interação. Acreditamos que este tipo de abordagem está claramente descrita na performance do grupo *Akronon*.

6- Molar e molecular

No ambiente da livre improvisação predomina o nível molecular que atravessa os níveis molares. Estes seriam, para Deleuze, manifestações da estratificação e se relacionariam com o meio exterior dos estratos. Já o molecular se relacionaria com o meio interior. No molar há estratificações particulares do molecular e, conseqüentemente há uma percepção gestáltica que produz a diferenciação de um todo identificável (estilos, idiomas, sistemas, gestos). Segundo Deleuze, é necessário almejar o molecular para superar os idiomas e os sistemas. A conhecida ideia deleuziana de que na arte não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forças é fundamental para entender este conceito de molecularidade. As "forças" estão presentes no nível molecular. É neste contexto que o som pensado enquanto uma linha de força (com sua história energética) se torna

o material original e potente para uma prática musical liberada de qualquer sistema pré-estabelecido.

No eixo da estratificação/desestratificação a livre improvisação estaria no âmbito da segunda enquanto a improvisação idiomática se daria num contexto mais estratificado. Na realidade, é absolutamente necessário que o músico que participa de práticas de livre improvisação estabeleça uma política de superação dos idiomas em que ele porventura se encontre imerso. Em outras palavras: o músico deve se colocar em um processo constante de desterritorialização, desestratificando a todo momento (com a cautela de não cair no buraco negro do caos¹⁰). Para isso, a partir de seu rosto (seus ritornelos e territórios, suas técnicas, seus sistemas e estilos) deve procurar o nível molecular que é onde é possível uma prática interativa liberada das estratificações molares (idiomáticas, estilísticas). Só dentro desta perspectiva é possível uma performance coletiva (pensada enquanto jogo ou conversa) entre músicos de diferentes formações. Esta é uma prática baseada na ideia de corpo sem órgãos e que possibilita, a cada vez e a cada performance, um devir potente. Obviamente, o rosto¹¹ não desaparece. Por isso, a livre improvisação não é necessariamente contra os idiomas. Ela só não se submete a eles¹².

Mesmo numa possível prática de improvisação transterritorial ou transidiomática, as conexões entre os estratos (molaridade) se dão principalmente no âmbito do molecular através dos meios intermediários. Podemos exemplificar esta ideia com um encontro¹³ entre a Orquestra Errante¹⁴ e a musicista chinesa Luo Chao¹⁵ ocorrido em setembro de 2010 na *Teca Oficina de Música* em São Paulo.

O início da performance ocorreu num ambiente claramente idiomático (molar) onde os gestos instrumentais evocavam os territórios da música tradicional chinesa. Este ambiente foi sendo desconstruído no decorrer da performance e, a partir de certo ponto as interações entre os músicos passaram a ocorrer num ambiente não idiomático (molecular) onde o que entrava em jogo era o som potente e livre de qualquer pertencimento idiomático. Neste tipo de performance há uma forte intensificação da escuta. O movimento é de desestratificação e no horizonte se delinea o corpo sem órgãos. Obviamente, para que a performance não afunde no caos, há um processo contínuo de estratificação. Mas estes estratos que nunca se impõem, logo se dissolvem e dão lugar a novas configurações.

Concretizando e sintetizando estas ideias podemos afirmar que na improvisação livre as conexões se dão tanto horizontalmente, linearmente (no sentido de um pensamento extensivo, melódico, formal, gestáltico, molar), quanto no sentido vertical (de um pensamento harmônico, polifônico, local, intensivo, molecular). A performance cresce mais por transformações contínuas,

contágios, contaminações transversais e desordenadas, turbulências, do que por variação de algum princípio 'temático' unificador. É assim que os músicos se relacionam entre si e com o resultado sonoro da performance. Os *caminhos que se fazem ao caminhar*, são resultado das múltiplas possibilidades que surgem incessantemente e se apresentam aos músicos como num labirinto. Além disso, na livre improvisação vista como um fato musical, coexistem também as possibilidades e linhas de força que emanam do uso do idiomático (gestual, molar), do figural (temático, *hors temp*) e do textural (molecular), num contexto imprevisível que garante as desterritorializações.

7- Conclusão

A partir do que foi exposto nos itens acima quisemos não só demonstrar que os conceitos de Deleuze servem para, em certa medida, fundamentar o funcionamento do ambiente da livre improvisação, como também para propor que - inversamente - a livre improvisação é capaz de nos auxiliar no entendimento da filosofia de Deleuze, na medida em que é possível perceber os seus conceitos em operação quando examinamos o funcionamento de uma performance. Neste sentido, podemos afirmar que a livre improvisação se dá numa espécie de negação de territórios ou a partir de uma sobreposição (colagem, raspagem, transbordamento) de idiomas.

Resumindo e tentando não fazer uso explícito dos conceitos deleuzianos podemos dizer que a livre improvisação só é possível no contexto de uma busca de superação do idiomático, do simbólico, da representação, do gestual, do sistematizado, do controlado, do previsível, do estático, do identificado, do hierarquizado, do dualista e do linearizado em proveito do múltiplo, do simultâneo, do instável, do heterogêneo, do movimento, do processo, do relacionamento, do vivo, da energia e do material em si.

De qualquer forma, vale ainda colocar algumas questões: sob que ponto de vista uma improvisação pode ser livre? Livre de que, afinal? Pode-se dizer, entre outras coisas, que a improvisação livre é o avesso da improvisação idiomática. Pode-se também pensar a livre improvisação enquanto uma possibilidade para uma pragmática musical aberta a uma 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. Através da livre improvisação poderíamos talvez 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; GUATTARI, 1995, p.40).

Segundo Deleuze, trata-se de substituir o par matéria-forma, pelo par material-energia. Como em Edgard Varèse, que faz sua música crescer a partir da proliferação do próprio material: um material energético que engendra sua forma.

Referências

- BAYLEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*, Ashbourne, England, Da Capo Press, 1993.
- BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel. *Deleuze and Music*, Edinburg, Edinburg University Press Ltd., 2004
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*, Tese apresentada à banca examinadora da PUC/SP para obtenção do título de doutor. 2003.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v.2, São Paulo, Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs*. v.3, São Paulo, Editora 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs*. v.4, São Paulo, Editora 34, 1997a.
- _____. *Mil Platôs*. v.5, São Paulo, Editora 34, 1997b.
- MUNTHE, Christian. *Vad är fri improvisation*, Estocolmo, in Nutida Musik, n.2, 1992, p.12 a 15.

Notas

- 1 Este artigo foi publicado em inglês com o título *Free musical improvisation and the philosophy of Gilles Deleuze* no periódico *Perspectives of New Music* (2011, v.49, n.1/2, p.127-142).
- 2 Pode-se dizer que a improvisação livre é um tipo de prática musical empírica e de experimentação concreta. Conforme definição proposta por Derek Bailey (BAILEY, 1993, p.xi) teríamos duas formas básicas de improvisação: de um lado a improvisação idiomática, que é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical social e culturalmente localizado, delimitado histórica e geograficamente como por exemplo, a improvisação na música hindu, no choro ou no jazz e de outro a livre improvisação. Nesta última não há um sistema ou uma linguagem previamente estabelecida no contexto da qual se dará a prática musical. A livre improvisação só se configura como uma possibilidade num mundo cada vez mais integrado onde as fronteiras - linguísticas, culturais, sociais - devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis. Como se verá adiante no decorrer do texto esta categorização dualista não pode ser tomada de forma rígida.
- 3 O trio *Akronon* (2002/2004) que se dedicava à prática da livre improvisação era composto por Edson Ezequiel (violino), Rogério Costa (saxofone e flauta) e Sílvio Ferraz (*live electronics*) e serviu como laboratório prático para as experiências práticas desenvolvidas durante o meu doutorado na PUC-SP durante os anos de 2002 a 2004.
- 4 "...form organizes matter into a succession of compartmentalized and hierarchized 'substances' or 'formed matters' or what, in a critical language is called 'content'. But this content is viewed from the double perspective of selection and succession...Like sedimentary rock caught in the grips of the earth itself, this content is transformed into a stable and functional form which is then actualized in everyday life, producing new sets of contents
- 5 A estratificação é um espessamento da superfície do corpo sem órgãos (tradução nossa).
- 6 Você nunca atinge o corpo sem órgãos, você não pode alcançá-lo, você está sempre buscando atingi-lo, é um limite. (tradução nossa).
- 7 Para Deleuze, "a organização de marcas qualificadas em motivos e contrapontos vai necessariamente acarretar uma tomada de consistência...A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo..."(DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.143).
- 8 Não podemos nos contentar com um dualismo ou oposição sumária entre os estratos e o plano de consistência desestratificado. (tradução nossa).
- 9 Para realmente começar a 'respirar' o estrato precisa capturar novas fontes de energia - que é o que o meios associados são: "fontes de energia diferentes de matérias alimentares"(Deleuze e Guattari 1987, p.51). Captura exige a percepção de materiais sensíveis, ou seja, a detecção de materiais que o estrato pode incorporar em si mesmo, e a capacidade correspondente para a realização dessa incorporação ... Todos os confrontos com o outro ocorrem neste espaço entre este anel externo e o meio associado (tradução nossa).
- 10 De acordo com Deleuze, "qualquer desestratificação demasiado brutal corre o risco de ser suicida, ou cancerosa, isto é, ora se abre para o caos, o vazio e a destruição, ora torna a fechar sobre nós os estratos, que se endurecem ainda mais e perdem até seus graus de diversidade, de diferenciação e de mobilidade" (DELEUZE, 2004, p.218). Numa performance de improvisação é fácil perceber quando não se estabelecem as conexões potentes entre os músicos e seus sons e o fluxo estanca sem forças, sem criação e sem vida.
- 11 Não há como escaparmos de nossa história, de nosso corpo. Como nos alerta Deleuze, "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.../É somente no interior do rosto, do fundo do buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados" (DELEUZE, 1996, p.59).
- 12 "Como Derek Bailey, figura proeminente e pioneira da livre improvisação europeia se expressou: 'livre improvisação não é um tipo de música é um modo de fazer musical (*music making*)'. O elemento básico do método do livre improvisador pode ser encontrado nas suas atitudes no que diz respeito às tradições musicais, os idiomas, gêneros, etc. Tem sido apontado, e corretamente, que a livre improvisação não pode de antemão excluir os idiomas tradicionais...A diferença entre aquele que é ativo dentro das fronteiras de um idioma particular e o livre improvisador está na maneira com que este lida com este idioma...Idiomas particulares não são vistos como pré requisitos para o fazer musical, mas sim como ferramentas que, em qualquer momento podem ser usadas ou não...da mesma maneira o ponto de partida do livre improvisador contém uma recusa em se submeter a qualquer idioma particular ou tradicional e ao mesmo tempo não necessariamente favorecer uma atitude inovadora ou experimental diante da música (a não ser pelo fato trivial de que nada é proibido e que a música é sempre um produto da prática pessoal e resultado de suas escolhas únicas)" (MUNTHE, 1992, p.12-15).

- 13 Vide http://www.youtube.com/watch?v=tUyKqU_swPk e <http://www.youtube.com/watch?v=k54wwoLoqUg&feature=related>.
- 14 A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, fundado e coordenado pelo compositor, pesquisador, professor e saxofonista Rogério Costa. A OE se dedica à prática da improvisação livre e faz parte do projeto de pesquisa sobre improvisação e suas interfaces desenvolvido pelo professor Rogério na USP. A Orquestra é composta por músicos oriundos dos cursos de graduação, pós-graduação, pós-doc e professores da USP. A prática criativa e experimental da OE é baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som é passível de ser usado em uma performance musical. Assim, a Orquestra Errante desenvolve suas atividades a partir de uma prática absolutamente democrática, não hierarquizada e voltada radicalmente para a ideia de criação musical em tempo real. O grupo não se dedica à reprodução de repertório pré-existente. Cada performance é única e singular e não se almeja a criação de obras. O processo é o que importa. Na OE, todos são intérpretes-criadores e os pré-requisitos para a participação são o desejo de produção, a escuta atenta, a interação e o respeito pela contribuição de cada um. Vide <http://www.youtube.com/watch?v=P94rHJ48nI4>.
- 15 Luo Chao, instrumentista chinesa dedicada à Pipa - uma espécie de alaúde chinês - além de se dedicar à execução de música típica de seu país, é a única instrumentista a usar a Pipa em contextos de livre improvisação e música contemporânea experimental, sendo conhecida em Taiwan como excelente instrumentista e virtuose.

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. Suas composições tem sido tocadas em importantes eventos dedicados à música contemporânea no Brasil como o Festival Música Nova (SP), Bienal de Música Contemporânea Brasileira (RJ) e Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Como improvisador fundou e integrou juntamente com Edson Ezequiel e Silvio Ferraz o grupo *Akronon* de livre improvisação. É coordenador do programa de pós-graduação no departamento de música e presidente da CPG da ECA/USP onde atua também como professor na graduação e na pós-graduação. Possui vasta produção bibliográfica sobre improvisação publicada em revistas, anais de congresso e livros. É integrante do trio de livre improvisação *Musicafacta* juntamente com Cesar Villavicencio e Fernando Iazzetta e também da *Orquestra Errante* constituída por alunos da graduação e da pós-graduação da USP.