

O ambiente da improvisação musical e o tempo

Rogério Luiz Moraes Costa (USP)

e-mail: rogercos@usp.br

Resumo: Neste ensaio, procuramos fazer uma reflexão sobre as questões ligadas ao tempo no contexto da improvisação musical. Como se dão os relacionamentos e interações entre os músicos, entre eles e seus instrumentos e entre os materiais e os procedimentos no contexto de uma prática em tempo real? Como se delineiam, neste ambiente, as questões ligadas à percepção do passado, presente e futuro? Qual é o papel da memória nas performances? Como se configura o tempo no devir da performance: como tempo liso, não mensurado ou como tempo estriado, pulsado e metrificado conforme definição de Pierre Boulez? Ou estaríamos no âmbito de um tempo múltiplo, não linearizado, pleno de simultaneidades, conforme as idéias de Olivier Messiaen? Estas e outras questões apontam para um tipo de improvisação que se dá "fora do tempo" e em que a noção de organização é substituída pela noção de "ressonância".

Palavras-chave: tempo, memória, escuta, livre-improvisação, improvisação idiomática, ambiente.

The environment of musical improvisation and time

Abstract: In this article, we strive to reflect about the questions connected with time in the context of free musical improvisation. What kinds of interactions happen between the performers, or between them and their instruments, or, else, between materials and procedures in the field of an intensive musical practice in real time? How are the relations built up with the past, present and future within this context? What is the role of memory in this process? Which form does time take, generally speaking, in this kind of practice: a non-measured or a measured type of organization? Or would we rather be in a context of a "multiple" time, non-linearized and full of simultaneity as proposed by Olivier Messiaen in his works and writings? These and other issues presented in this work point to a kind of improvisation that takes place "out of time" and in which the idea of organization is substituted by the idea of resonance.

Keywords: time, memory, hearing, free improvisation, idiomatic improvisation, environment.

Numa prática de improvisação, as questões ligadas ao tempo assumem importância fundamental. Estas questões envolvem, num primeiro momento, as formas de relacionamento entre os músicos, os materiais sonoros e a escuta em um tempo pensado enquanto elemento do ambiente. É importante ressaltar o caráter instantâneo da improvisação. Não há, neste processo, dois momentos separados: o da produção e o da escuta. Na improvisação, estes momentos estão integrados numa "contração de presentes". Assim, há que se ter em mente esta diferença fundamental entre um plano de consistência¹ próprio da composição (em que obras são compostas

¹ O plano de consistência, conforme proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze, pode ser imaginado como o ambiente total - onde estão presentes todos os elementos espaço-temporais, subjetivos, objetivos e as linhas de força - necessário e suficiente para o desencadeamento de um determinado tipo de atividade ou para emergência de identidades - no nosso caso a improvisação. Ele é um recorte da realidade, é uma virtualidade. Ele tem uma determinada "consistência", que o define e o extrai do caos. A partir dele, as possibilidades (de improvisação concreta, no nosso caso) se atualizam.

- antes - para serem executadas - depois - por intérpretes, e ouvidas pelo público num terceiro momento) e o plano de consistência da improvisação. Em geral, nos estudos analíticos sobre o primeiro, não se pensa numa perspectiva de integração dos processos de composição propriamente ditos, com as formas de prática/ execução e escuta que estes implicam.

Aqui, tratamos exatamente do processo, do fluxo musical. O plano de consistência - ambiente - da improvisação é mais um plano de potência, ou seja, ao contrário do plano de consistência da composição onde há, por parte do compositor, uma intervenção ou uma atividade de atualização através da organização de elementos disponibilizados no plano, na improvisação o que parece ser significativo é a **preparação** de um ambiente propício a atualizações incessantes, inesperadas e não pré-determinadas. Trata-se de criar condições para que processos vivos e instáveis encontrem terreno fértil.

A improvisação é uma ação, um processo, um vir-a-ser. No lado da **recepção**, ela não é um processo de configuração de uma escuta a partir de um objeto (como é o caso da escuta de uma peça composta anteriormente). Na improvisação, o objeto não existe *a priori*, nem *a posteriori*, ou melhor: sua existência é absolutamente efêmera - ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma seqüência de atos. No fluxo da performance, a memória não age no sentido de delinear para um suposto ouvinte, uma forma²: a forma se forma a cada instante, tanto para os músicos envolvidos quanto para o ouvinte. Assim, se na composição *a priori*, o compositor torna clara uma **forma** fazendo com que, muitas vezes as alturas, sonoridades, intensidades etc. (**materiais**) venham a delinear a forma, na improvisação livre não há esta espécie de protótipo abstrato.

Há, no entanto, uma matéria em jogo que está presente no "fato musical" ou no "fato sonoro" que envolve os estados transitórios de configurações sonoras, objetos sonoros precários que são apresentados aos músicos (e surgem da ação dos mesmos) a cada momento e em permanente movimento, na improvisação. O que o músico apreende e ao mesmo tempo configura neste processo instável são estes estados transitórios com graus diferenciados de permanência: às vezes uma textura adquire maior grau de permanência, se transformando, sem perder certa qualidade que a identifica. Pensamos numa aproximação com o conceito de "fixes" criado por Boulez (FERRAZ, 1998, p.176). Às vezes, a instabilidade é maior e há uma transformação contínua que não permite fixar qualidades, mas somente linhas coexistentes e independentes.

Um dos elementos fundamentais a intervir neste processo, para os intérpretes, é a escuta. No caso da improvisação livre, trata-se de uma espécie de escuta múltipla e intensiva, conforme mencionada por Silvio Ferraz: "São constituídas de experiências sensoriais simultâneas e divergentes, da intuição e do pensamento, que se cruzam ora ressoando uma nas outras, ora se justapondo" (FERRAZ, 1998, p.177). Poderíamos dizer que, assim como Messiaen pensa a duração, não como uma seqüência de medidas cronológicas mas - enfatizando a experiência do sujeito com o fato musical - como uma sucessão de estados de consciência; também na livre improvisação o que acontece é uma seqüência de estados de intensidades e velocidades heterogêneas, vividos e construídos coletivamente (MESSIAEN, 1992, p. 34). A improvisação, de certo modo, está sempre no presente.

² Pensamos aqui na forma enquanto um projeto global do compositor. Com este projeto em mente e a partir de determinações intrínsecas a ele, são possíveis vários tipos de processos **generativos** de materiais musicais que vão delinear a forma, proporcionando um sentido de unidade e **organicidade à obra em questão**. No caso das formas clássicas, por exemplo a sonata, os elementos que se apresentam (**frases melódicas**, encadeamentos harmônicos etc.) vão assumindo seus significados no contexto da **forma global**, ao mesmo tempo em que são expressão desta forma.

O passado

Por outro lado, na improvisação, o tempo se delineia como resultado de uma atitude, intencionada ou não, por parte dos músicos com relação ao passado: são as sínteses da memória. A síntese ativa da memória se dá, quando a premeditação age com controle, pleno ou parcial, trabalhando sobre elementos que estão disponibilizados no plano. Distingue-se assim uma memória de longa duração e outra de curta duração. Numa memória de longo prazo podem estar os elementos que constituem os idiomas e sistemas de referência³ e que são usados - no caso de uma síntese ativa - de maneira consciente e intencional no contexto da performance. Estes elementos, numa prática de livre improvisação, intencionalmente não idiomática, só vão aparecer eventualmente ressignificados por algum procedimento de desterritorialização/reterritorialização⁴ (colagem, distorção, fragmentação, etc.).

Numa memória de curto prazo e difusa, trata-se do uso de elementos recém utilizados, transformados, reutilizados, variados ou desenvolvidos. Estes elementos recém criados *ressoam* nas suas conseqüências.

Estes elementos - que na realidade incorporam a cada vez, um tipo de pensamento sonoro, musical, composicional - podem ser materiais (sonoros, musicais ou outros⁵) de três tipos, conforme proposta de Brian Ferneyhough:

1. O gesto: é aquele que tem origem num sistema de referência - musical - utilizado, gera elementos unificadores e está, em geral, relacionado com a memória de longo prazo. Pode ser também aquele ligado à movimentação do corpo por analogia ou abstração (como por exemplo, as sensações de *levare/arsis/anacruse* relacionadas à dança, um ataque que remeta à sua forma de fatura, ou mesmo as sensações de tensão seguida de relaxamento que constituem o modo de operação do sistema tonal). É ainda aquele que deriva explicitamente do gesto instrumental, este também ligado a uma corporalidade.

³ Os idiomas são os sistemas com suas gramáticas (procedimentos) e vocabulários (materiais). É, por exemplo, o idioma do período barroco que compreende formas de organização (gramáticas melódicas, harmônicas, etc.) e um repertório de materiais (acordes, timbres, etc.)

⁴ O conceito de território criado por Deleuze diz respeito, aqui, a uma identidade complexa delineada num determinado plano de consistência. No *Mil Platôs* podemos ler que "o território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias" (DELEUZE e GUATTARI, 1997, v.4, 127). Todo sistema que emerge em determinado contexto pode ser encarado como um território ou como parte de um território. Assim, evocando o exemplo do choro carioca, podemos dizer que é um idioma e um território, uma vez que é um sistema que supõe várias realidades: sociais, culturais, históricas, geográficas, musicais, etc. É o conjunto destas linhas de força existentes, interagindo ou não, superpostas e simultâneas, num determinado ambiente espaço temporal que pode definir o choro enquanto território. Já, à respeito da desterritorialização, Deleuze afirma que "o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é 'marginal', isto é itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam" (*idem*, v.5, p.225). Assim, a desterritorialização se dá, por exemplo, quando um elemento proveniente deste sistema se desloca para outro contexto e perde assim suas referências. É, como nos diz o filósofo, "o movimento pelo qual se 'abandona' o território. É a operação de linha de fuga" (*idem*, v.5, p.224). A reterritorialização se dá através da inserção deste elemento em novos sistemas: sua atuação e sua ressignificação diante de novas referências.

⁵ Numa prática de improvisação não são somente os materiais sonoros que adquirem relevância e significado durante a performance. Outros tipos de elementos são colocados em jogo e tornam a performance um "fato musical", um acontecimento háptico. Às vezes o olhar de um músico ou uma dificuldade técnica imprevista condicionam mais fortemente o processo do que alguns elementos sonoros que se perdem e não tem conseqüência significativa.

O termo gesto, como a maioria dos termos usados na análise musical, é emprestado de seu sentido mais genérico e corporal e pode sugerir algo no sentido de um movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado. Trata-se também do seu caráter, muitas vezes espontâneo, instantâneo, intuitivo e pontual - pois emana de sistemas que estão implícitos, e por isso, pode gerar respostas "automatizadas" (nesse caso, numa síntese passiva) - que caracterizam, neste contexto, a atuação de um músico/improvisador. Deste modo, este caráter intuitivo do gesto se contrapõe, na análise musical, a uma intervenção mais premeditada e estruturada própria do ato do compositor. É importante ressaltar que o procedimento de um compositor pode também se dar no contexto de sistemas e ser considerado, da mesma forma que a intervenção de um improvisador, gestual (pois, automatizada).

Neste contexto, o uso de clichês de linguagem e de gestos claramente idiomáticos, podem ser⁶ manifestação de síntese ativa da memória. Além disso, talvez pudessemos afirmar que, no gestual, se encontram todas as relações que a música estabelece com outras linguagens, particularmente as corporais (dança e gesto no sentido estrito do termo). Segundo Howard Gardner - psicólogo americano que desenvolve pesquisa a respeito das inteligências múltiplas - muitos músicos, em suas reflexões a respeito do fazer musical, enfatizam as íntimas relações entre a música e as outras linguagens (ou "inteligências"):

Em algumas análises a própria música é melhor pensada como um gesto expandido - um tipo de movimento ou direção que é efetuado, pelo menos implicitamente, com o corpo. Ecoando este tipo de sentimento, Stravinsky insistiu que a música deve ser **vista** para ser adequadamente assimilada/.../As crianças pequenas certamente relacionam, de forma natural, a música e o movimento corporal achando virtualmente impossível cantar sem engajar-se em alguma atividade física acompanhante/.../de fato, foi provavelmente apenas nos tempos recentes e na civilização ocidental que a performance e a apreciação musical, totalmente separada do movimento do corpo, tornou-se exatamente a ocupação de uma minúscula minoria 'vocal' (GARDNER, 1994, p.96).

2. A figura: é um material "plástico", geralmente de caráter rítmico-melódico, conveniente para o trabalho de variação e desenvolvimento temático. Surge como detalhe do gesto⁷ e pode, na livre improvisação, extrapolar este contexto (como por exemplo um fraseado rítmico melódico originário do chorinho - que é um gesto - fragmentado e utilizado num contexto em que ele aparece como um componente de uma textura complexa. Neste caso acontece uma desterritorialização de um gesto e sua reterritorialização como figura, numa textura complexa). Pode-se dizer que, em geral, a figura é componente de algum gesto (como é, por exemplo, o arpejo no contexto da música clássica) e é, por assim dizer, um nível de articulação inferior nas linguagens musicais abstratas como o tonalismo ou o modalismo.

O uso da figura no contexto de uma prática de livre improvisação pode trazer à tona uma memória ativa, mas de curto prazo. Não se trata, como no caso de uma obra composta dentro da tradição da música tonal temática, de uma memória ativa de longo prazo que é necessária

⁶ Como veremos mais adiante, o uso de fórmulas ou clichês - gestos - provenientes de certos sistemas de referência, podem ser resultado de um outro tipo de síntese: a síntese passiva da memória quando ele se dá de forma não premeditada, quase "automatizada".

⁷ Segundo Brian Ferneyhough, a figura é o "elemento de significação musical composto inteiramente de detalhes definidos por sua posição num determinado contexto". Assim, o seu significado só se estabelece em sua relação funcional com o todo.

para que o ouvinte relacione os elementos na medida em que eles acontecem e se relacionam na macroforma. Nesta, o tema que é apresentado, desenvolvido, variado, repetido, assim como se estabelecem relações extensivas de funcionalidade entre as partes (exposição, desenvolvimento e reexposição).

3. A textura: “é o substrato estocástico irreduzível da música e é a pré-condição mínima para que haja qualquer diferenciação potencial pertinente”. Este último conceito explicitado por Ferneyhough é muito próximo ao conceito de **trama** sonora elaborado por Pierre Schaeffer no contexto de sua definição do objeto sonoro. Na realidade, a conceituação de objeto *sonoro* de Schaeffer como um todo, parece análogo ao conceito de textura de Ferneyhough. Isto devido ao fato de que, para Schaeffer, a intenção de escuta do objeto sonoro se direciona para além do gesto - que enfatiza o jogo dramático, formal e as conotações culturais e idiomáticas - e da figura - onde se encontram as relações formais e estruturais abstratas que determinam o objeto *musical*⁸ ou o índice musical. Nestes - gesto e figura - não se ouve necessariamente o objeto *sonoro*.

Na escuta gestual se ouve o som pelo seu significado relativo ao sistema em que ele se encontra inserido e na escuta figural se ouvem as relações abstratas - entre temas e motivos, por exemplo. Assim, na intenção de escuta do objeto sonoro segundo Schaeffer e na textura segundo Ferneyhough, se encontra, talvez, a primeiridade da escuta. Por isto, a tipo-morfologia do objeto sonoro proposta por Schaeffer parece buscar as mesmas qualidades e identidades destas texturas.

A textura é um objeto sonoro concreto e as figuras e os gestos são abstratos⁹.

Com a textura, podemos nos aproximar também em nossas reflexões sobre a livre improvisação, das concepções musicais de Xenakis para quem, segundo Sílvio Ferraz,

o material não é a nota, o padrão, ou as relações figurais, mais sim a trama sonora - sua densidade, seu grau de ordem e desordem, a velocidade com que se movem seu formantes -; uma concepção musical na qual o som não é considerado como um indivíduo divisível, mas como uma mônada desdobrável (FERRAZ, 1998, p.80).

A textura produz uma **sensação** a partir de uma configuração e de um dinamismo entre os elementos presentes num determinado fluxo sonoro. É a escuta de um grande tecido sonoro em plena modulação/transformação. Não tem direcionalidade geral (apesar de ser, às vezes, povoado de figuras com suas pequenas direcionalidades locais) e é puro delineamento sonoro do tempo (Messiaen). Na constituição de uma textura se somam e se entrelaçam de maneira complexa, materiais diversos, figuras e gestos. Segundo Ferneyhough, através da textura complexa se atinge, ou se busca, a primeiridade, a sensação. E este objetivo se persegue através de “uma complexidade da textura e do gesto pivoteados pela figura” (FERNEYHOUGH, 1984, p.27).

O resultado sonoro da prática de um grupo de improvisação livre (como é o caso do grupo *Akronon* formado pelo autor deste artigo no saxofone e flauta, Edson Ezequiel, violino, e Sílvio Ferraz, *live electronics*) pode ser, em alguns momentos, próximo deste conceito de textura. A

⁸ É importante lembrar que, para Schaeffer, objeto musical e objeto sonoro são conceitos diferentes. O objeto musical é aquele que se delinea a partir de suas qualidades específicas no contexto de um sistema ou de uma linguagem musical. Ele remete ao seu “sentido” musical, se refere às formas de organização do sistema em questão. Já a proposta de Schaeffer de objeto sonoro se direciona para eventos sonoros pré musicais, não referenciados a sistemas.

⁹ Não podemos esquecer que todos estes conceitos de gesto, figura, textura e objeto sonoro ou musical, se configuram na interação entre sujeito e objeto ou evento em meio a processos dinâmicos, instáveis e provisórios. O objeto sonoro, assim, é resultado de uma intenção de escuta e não é um objeto real identificável.

complexidade dos objetos sonoros aí gerados aponta para um tipo de pensamento musical que delinea o tempo como pura qualidade sonora de sensação. Segundo Ferneyhough, citado por Silvio Ferraz em seu texto sobre a semiótica peirciana (FERRAZ, 1997), na textura, como primeiridade, o objeto musical (ou sonoro) pode operar por apresentações e não apenas por representações. Ele não se coloca no lugar de outro, ele é anterior à significação e à representação, portanto ele se apresenta como um objeto em si:

...a textura é pura possibilidade pois, no momento em que o ouvinte consegue 'apanhá-la' ela se esvai num conjunto de figuras, e estas figuras evocam gestos...Na complexidade, não há para o ouvinte ([e nem para os músicos/improvisadores, diríamos nós], prontidão suficiente para abarcar certas texturas sonoras. Ele não consegue relacionar, nem sintetizar o suficiente para refazer a textura imaginariamente...o tempo parece suspenso...o ouvinte não tem como opor passado e presente, conceitos dos quais depende a idéia de tempo que passa. (FERRAZ, 1997).

Aqui desaparece a necessidade da memória de longo prazo e surge a operacionalidade da memória de curto prazo, ou memória curta, conforme expressão de Silvio Ferraz. Ao **ouvir** alguns registros de sessões de improvisação livre orientadas por objetos sonoros (como as do referido grupo *Akronon*), esta é a sensação que se tem: os vários estados transitórios se articulam por *ressonância* - os elementos presentes ressoam nos próximos - e os músicos operam, principalmente, a partir de uma memória curta. A ênfase está colocada na sensação e não na narração. Fátima Santos coloca esta questão com relação à escuta nômade das ruas:

Falar de imediatismo da sensação é falar no rompimento com qualquer tipo de narração/.../ Agora não se trata mais de sobrepor planos distintos tais como frases ou figuras, nem de comunicar qualquer tipo de sentido, mas simplesmente, de ajustar fluxos sonoros de modo a possibilitar aquilo que Cage chamou de uma "interpenetração sem obstrução"/.../ Uma música que "flutua" em um espaço que a deixa escorregar: um espaço liso. (SANTOS, p.104, 2002.)

Detalhemos estes aspectos da questão: o "fato musical" que emerge de uma performance de improvisação livre desencadeia dois tipos de escuta diferentes: uma que opera no âmbito do **ouvinte**, e outra que se dá no âmbito dos **improvisadores**. Neste último caso, a escuta - instrumento e objetivo da performance - se dá, como já mencionado, num plano onde convivem "uma complexidade da textura e do gesto pivoteados pela figura". Aqui, a memória - interativa e simultânea dos músicos em ação - age (intencionalmente ou não) sobre estes materiais e obtém daí diferentes tipos de pensamento musical. No caso das **figuras** provenientes de sistemas (gestos), a memória opera a partir de uma representação do passado (sistema de referência ou idiomas) o qual é visto como um original a ser **raspado**. Poderíamos resumir assim: quando eu desenvolvo uma figura que surgiu por acaso, instintivamente a partir de meu "reservatório" de gestos, eu vario, contraste, desenvolvo, interajo, enfim, ajo intencionalmente em relação a esta figura do passado que se tornou presente. Existe aí um jogo, uma alternância entre um pensamento intuitivo (síntese passiva) e um pensamento premeditado (síntese ativa). Existe aí também, em certa medida, um pensamento dualista, linear, de causa e efeito que condiciona em parte o fluxo da performance. Neste pensamento, "a consciência da polaridade (entre a figura e o sujeito) é o da experiência. Nela há/.../a idéia de um objeto, sensação de atingir e ser atingido e que realça a aguda separação entre sujeito e objeto" (FERRAZ, 1997, p.67). Esta consciência permite associar elementos: é o campo da figura (é um pensamento abstrato, representacional, tipicamente temático como nos lega a tradição da música ocidental de Bach a Beethoven e Schoenberg e que contamina mesmo manifestações aparentemente diversas como a improvisação no *Bebop*). Neste caso a memória desempenha um papel importante no sentido em que ela resgata o passado - tanto o remoto, referente aos sistemas

idiomáticos, quanto o imediato, proveniente de figuras efêmeras e descontextualizadas - e torna possível sua reutilização, como nos diz B. FERNEYHOUGH (1984, p.27): "no plano perceptivo há uma retenção de figuras, imediatamente apresentadas, uma espécie de pré-memória que dá à figura a possibilidade de ser reapresentada, diferenciada, comparada."

Voltemos a trabalhar a questão da alternância de uso da memória de longo e de curto prazo no contexto de um processo de improvisação. Principalmente na **livre improvisação** há, aparentemente, o predomínio da memória de curto prazo sobre a memória de longo prazo que se refere aos sistemas, idiomas ou mesmo a fragmentos de temas melódicos, rítmicos ou harmônicos. A memória curta é aquela que se aplica aos eventos que se sucedem no tempo quase imediato e é o que possibilita que eventos que emergem sem nenhuma preparação anterior e, assim, "pegam desprevenidos" os músicos, sejam transformados continuamente. Assim, se estabelece um **princípio gerador** (*ressonância*¹⁰, permutação, transformação contínua, fragmentação, combinação de elementos, etc.), mas não um **princípio unificador** (um tema, por exemplo) a que a percepção tenha que se referir através do uso da memória de longo prazo.

Segundo Silvio Ferraz, no caso da música de Messiaen por exemplo, com esses mecanismos o compositor se vale da repetição sem cair na repetição nua da matéria como fariam os minimalistas, e sem recorrer à repetição conceitual (abstrata) da unidade, que é um procedimento do serialismo.

Para ele, em Messiaen (e, também nas improvisações orientadas por objetos sonoros), existe uma repetição, mas ela é sempre diferente e, em vez de uma memória longa que ligue os elementos à distância, ou uma imposição do não-esquecimento, faz-se presente uma memória curta que liga toda repetição ao seu antecedente se desligando lentamente dele (FERRAZ, 1998, p.89). É um processo de transformação contínuo e orgânico.

O presente

Nas improvisações coletivas surgem, também, elementos imprevisíveis que vão condicionar todo o **presente** da improvisação. São os "erros", as sensações que aparecem sem ser chamadas (sem intencionalidade), os sustos e as surpresas com as respostas imprevistas dos outros músicos. Estes são elementos que têm potência de primeira vez. Eles fazem surgir as linhas de fuga que dinamizam o presente.

Aqui, o passado e o presente coexistem. O *desejo* (ou a decisão) está no presente e impulsiona a performance. É ele quem aciona o passado de maneira intencional e lida com a surpresa e o imprevisto. Se ele desaparece a *performance* "emperra". Podemos dizer que é no presente que se dá, através da imaginação (formação de "imagens"), a primeira síntese do tempo numa série de contrações e distensões dos instantes sucessivos. No presente de uma performance, a apresentação empírica e extensiva de sons (que corresponde a uma atualização - ou seja, concretizar ou realizar algo que só existe em potência) convive com a profundidade intensiva que emana do plano de consistência (que corresponde à virtualidade, ou seja, o conjunto de todas possibilidades ainda não realizadas, potentes de realização) de onde ela emana. Os fatores que possibilitam a individuação de elementos – atualização – estão presentes

¹⁰ Este conceito é aplicado por Silvio Ferraz para explicar o processo de transformações contínuas na obra de Varèse: "Varèse faz uso do que podemos chamar de *ressonância*: cada momento ressoa no momento imediatamente posterior, numa cadeia contínua de transformações contínuas" (FERRAZ, 1998, p. 76, 77).

virtualmente, no plano de consistência. Dentre eles, o desejo é que cola e conecta os pontos e promove as atualizações. Ele é a síntese que aponta para o futuro: é o eterno retorno.

A forma vazia do tempo

É aqui que convivem, na **produção** do excesso (aquilo que não é repetível, representável), o passado, o presente e o futuro. Estas três dimensões se misturam e se “complicam” num processo que cria novas realidades temporais. Assim, num ambiente pleno de forças e intensidades, se dá uma produção que se projeta para o futuro como potência, desejo de realização e vontade de acontecimento. Esta é a idéia de um plano de consistência da livre improvisação onde a essência é o processo. É num ambiente como este que se pode pensar num encadeamento e na convivência das três sínteses do tempo: “a síntese passiva do presente vivo em que se dá a sensação de pura diversidade do objeto [no nosso caso, do processo]; a síntese do passado ‘puro’, reconstruído pela memória, relacionando objetos sonoros; e a síntese da forma vazia do tempo, em que o tempo está livre de acontecimentos” (FERRAZ, 1998, p.202).

Poderíamos colocar de outra maneira: numa performance de improvisação, a síntese do passado se dá através da memória de elementos (vocabulários, léxicos, sintaxes, códigos, identidades, estruturas de musicalidade, sistemas de referência, procedimentos, etc.). Este passado é presentificado, manipulado de maneira mais ou menos consciente (é aplicado) e entra em jogo conforme os rumos da performance em tempo real. Há uma intencionalidade que opera a partir da memória da representação ou da memória curta aplicada aos materiais sonoros. É importante ressaltar que há uma enorme dose de liberdade neste jogo de realização de possibilidades, pois ele se dá em territórios altamente instáveis e híbridos. De fato este jogo - o da livre improvisação - se dá em um plano de intensa interação e contaminação entre territórios, ou seja, os vários territórios que constituem as biografias musicais de cada músico (como seus sistemas, vocabulários, procedimentos, soluções pessoais ou não, etc.) se interpenetram e ressoam um no outro de maneiras imprevisíveis.

A segunda síntese (a passiva) se introduz através do “erro”, das *epifanias* (“pequenas almas” que invadem o processo). Elas são, em geral, provenientes do gesto - no que ele guarda de intuitivo, não intencional e imprevisível -, do acaso, dos relacionamentos imprevisíveis entre os músicos e são elementos e forças que produzem conexões novas e linhas de fuga. Todo este procedimento é impulsionado para a frente a todo o momento por uma extrema vontade de acontecimento que opera em direção a uma terceira síntese, a qual o filósofo francês Gilles DELEUZE (1997) denomina de *eterno retorno do diferente*. Através dela, cada improvisação se torna (em maior ou menor grau) manifestação do essencialmente diferente. No fluxo de uma performance há como que uma **imersão na sensação** através do sonoro, visual, temporal, etc. Pensamos na linha reta do tempo em que nada é resgatado, tudo é produção. Está aí criada uma nova dimensão do tempo. Na livre improvisação cada acontecimento é único. Ela é, por natureza, instável na configuração de seu tecido sonoro, em seu vir-a-ser. Não depende dos *anteriores* ou *posteriores* para adquirir sentido e não está ali representando algo ou algum sentimento. Neste sentido, a livre improvisação é uma sucessão de acontecimentos encadeados sobre a linha do tempo. O que volta no eterno retorno - *através das metamorfoses, das intensidades puras, tornando cada instante em singularidade* - é a vontade de potência, vontade produtiva de acontecimento e esta é a essência energética da livre improvisação que se opõe a uma vontade de reiterar, de repetir o mesmo, o ordinário ou o indiferente.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio G. Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- GARDNER, Howard. *Estruturas da mente, a teoria das inteligências múltiplas*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Forme, figure, style - une évaluation intermédiaire*. Paris: Contrechamps, n.3, L'âge d'homme, 1984.
- FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.
- _____. Semiótica Peirceana e a música: mais uma aproximação. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, v. IV, n.4, p.64-71, 1997.
- SANTOS, Fátima Carneiro. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002.

Rogério Luiz Moraes Costa é professor de matérias teóricas no departamento de música da ECA-USP, compositor e saxofonista. Graduação e Mestrado - sob orientação do Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos - no Depto. de Música da ECA-USP. Doutorado em andamento no Depto. de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Sílvio Ferraz. Bolsista da FAPESP até julho de 2002, quando, através de concurso público, ingressou como professor de matérias teóricas no Depto de Música da ECA-USP. Em seu doutorado busca aprofundar certas questões relevantes para a música contemporânea, originadas em uma reflexão sobre práticas de improvisação.