

O território da livre improvisação e a visão de Schönberg

The territory of free improvisation and Schönberg's vision

MARCO ANTÔNIO CRISPIM MACHADO¹

Resumo: O presente artigo se dedica ao campo das poéticas da criação musical e das conexões dos pensamentos em teoria musical com o pensamento filosófico. Propõe, com isso, estabelecer as características constituintes do território sobre o qual se desenvolveu ao longo do século XX até o presente momento as práticas de livre improvisação. Estabelece como ponto de partida a visão de Schönberg de 1911 onde formula a ideia de *klangfarbenmelodie* e, em continuação todo desenvolvimento da chamada *estética da sonoridade*. A partir dos conceitos de *desterritorialização* de Deleuze e Guattari e das formulações de Schönberg, Didier Guigue e Rogério Costa é possível traçar os pontos de conexão e confluência entre as práticas criativas de escritura e improvisativas.

Palavras-chaves: Livre improvisação. Desterritorialização. Klangfarbenmelodie.

Abstract: This paper is dedicated to the field of poetics of musical creation and the connections between thoughts in musical theory and philosophical thought. Therefore, it proposes to establish the constituent characteristics of the territory on which free improvisation practices have developed throughout the 20th century until the present moment. It establishes as a starting point Schönberg's vision from 1911, where he formulates the idea of *klangfarbenmelodie* and, in continuation all development of the so-called *aesthetics of sonority*. Based in Deleuze and Guattari's concepts of deterritorialization and the formulations of Schönberg, Didier Guigue and Rogério Costa, it is possible to trace the points of connection and confluence between creative writing and improvisational practices.

Key words: Free improvisation. Deterritorialization. Klangfarbenmelodie.

Introdução

Como o campo da improvisação musical se trata de um vasto objeto de estudo, é preciso, de início, estabelecer os limites que objetificam o presente artigo. De certo, a prática improvisada musical – com interações livres e descompromissadas com a materialidade de objetos sonoros – remonta a períodos imemoriais do nosso desenvolvimento. Mas o que se busca aqui é estabelecer, ainda que parcialmente, como tais processos improvisativos promovem agenciamentos/relações com a escritura musical e, ainda, como esses contatos reverberam na criação musical em si.

¹ UNESPAR. E-mail: m.a.crispim.machado@gmail.com

Mesmo assim, tal empresa exigiria um exame pormenorizado que passaria, entre outras coisas, pelo modo como o *contrapunto alla mente* influenciou na escrita, nas progressões harmônicas e na classificação das dissonâncias (passagem, retardo, bordadura, apojatura) nas discussões críticas de Zarlino até a chamada *seconda pratica* de Monteverdi (COHEN, 2006, p. 357). Ou ainda, em como as redondilhas, canções de chula e as violas de machete trazidas pelos portugueses ao Brasil em meados do século XIX, se imiscuíram às improvisadas tradições de tambor dos povos negros escravizados e com os ritmos e danças dos indígenas do tronco Cariri para se configurar no que hoje convencionamos chamar de *Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (AWURÊ, 2021, 39'00”).

Diante desse panorama é importante afirmar que as questões ligadas à música tradicional europeia, de tradição popular das mais diversas etnias, ou mesmo, às práticas ligadas ao contexto da indústria cultural, aqui aparecerão de forma lateral, apenas para cotejamento. Nosso empenho é se debruçar sobre a improvisação dentro do contexto da música de concerto do século XX e XXI e suas relações com a escritura musical nesse campo. Ademais, demonstrar como a visão teórica schoenberguiana já no começo do século passado antecipara a configuração do território cultural/sonoro sobre o qual a improvisação musical passaria a estabelecer suas conexões e desenvolvimentos.

Pierre Schaeffer em *A la recherche d'une musique concrète* (1952) nos coloca que “à escuta nova de Cage, pouco preocupada com a estrutura, Boulez opõe uma estrutura nova, pouco preocupada com a escuta.” (SCHAEFFER apud MENEZES 2009, p. 30). Nesse contexto não se utilizava ainda a noção de livre improvisação, mas entendemos que aspectos da improvisação musical emergiram nos âmbitos das músicas conceitual, aleatória e estocástica. A noção apresentada por Schaeffer determina essa importante contraposição: de um lado Boulez e o serialismo integral com sua rigidez de escritura e uma busca quase que paranoica pelo controle da estrutura e de todos os parâmetros musicais, e de outro Cage, lançando mão à improvisação, ao indeterminismo e até mesmo a processos mânticos, ritualísticos.

Na esteira da música serial integral Pousseur, já no campo da música eletroacústica e da composição a partir das sínteses sonoras, sublinha esse sentimento de anseio por total controle sobre o material:

O ruído pode se tornar música se os governamos pelo seu interior, se se conhece, se se escolhe sua forma global, se se partir da mais comum de suas constituintes. [...] o papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: acidental, anedótico, sensual ou pictórico; tornar-se-á, isto sim, um elemento caracterizante [...] tornar-se-á, pois, parte integrante da forma (POUSSEUR, 2009, p. 57-58).

Na antípoda, Cage estava interessado sempre e cada vez mais em elementos que podemos chamar de extramusicais. Em entrevista a Jean-Yves Bousseur comenta: “eu penso que nossa experiência hoje em dia é uma experiência de reflexões, de transparências e de colagens: quer dizer, vemos uma porção de coisas ao mesmo tempo” (BOSSEUR, 1992, p. 121). Se acontece muita coisa ao mesmo tempo é como se pudéssemos ver muitas coisas no mesmo ponto, esse seria o ponto de conexão entre a colagem plástica e a musical para Cage, já que para o compositor o horizonte está para a visão assim como o tempo está para a audição (Ibid.).

Entretanto, em *Serial Composition* (1966), Reginald Smith-Brindle propõe outra tese. Em sua visão a livre improvisação e a música aleatória não eram respostas ou contrarrespostas poéticas ao serialismo dodecafônico e, posteriormente, ao serialismo integral. Mas, ao contrário, seriam as consequências possíveis a partir do ethos e do ambiente expressivo/sonoro desenvolvido no bojo da música serial.

Como uma extrema reação contra a total organização e definição calculada da música, alguns compositores recorreram a vários tipos de improvisação. Mas, talvez, o ressurgimento da improvisação (ou música ‘aleatória’) não foi meramente uma reação contra a extrema organização, e sim consequência dela². (SMITH-BRINDLE, 1966, p. 173)

Aqui é importante lembrar que nem todos os compositores daquele cenário ficaram ou de um lado ou de outro dessas perspectivas poéticas e estéticas. Uma importante parcela ficava em uma zona cinzenta, buscando modos de aliar os dois

² Tradução livre.

processos. O caso mais emblemático, talvez, seja o de Stockhausen, que era membro ativo na *Escola Senoidal* em Colônia, onde concebeu sua *klangkomposition* e a *Teoria da Unidade do Tempo Musical*, buscando desfragmentar as propriedades sonoras de modo a integralizar o controle das emissões no âmbito da música eletrônica. Ao mesmo tempo, partia de processos estocásticos a fim de produzir indeterminismos musicais – sempre em um elã que o aproximava do surrealismo, do dadaísmo e, mesmo, de místicas de origem oriental. A própria obra *Gesang der Jünglinge* (1956) acaba sendo um projeto consequente da tentativa de aliar a música eletrônica mais especulativa aos sons concretos gravados da voz humana, algo muito mais próximo e familiar em nossas percepções (MENEZES, 2009, p. 42).

A tese de Smith-Brindle carrega um subtexto que estabelece que quando se improvisa, se improvisa sobre algo, a partir de algo. Há um território de *jazz fusion* onde improvisa Mike Stern, há uma linguagem intertextual estabelecida sobre a qual Beethoven improvisava temas para futuras sonatas – as próprias sonatas, muitas vezes, eram esboços e ensaios de uso de materiais que seriam empregados em ulteriores quartetos ou sinfonias – há também uma memória/fantasma da qual um cantor de jongo retira, combina e interpola suas grumentas e bizarras. Será que haveria um território sobre o qual improvisa a livre improvisação? Se sim, quais seriam suas características constituintes? Seria apenas consequência da música serial, como aventa Smith-Brindle, ou há mais detalhes importantes que merecem nossa atenção?

Rogério Costa em *Música Errante: o jogo na improvisação musical* (2016) estabelece que a chamada *livre improvisação* parte de um território de possibilidades expressivas que ele nomeou como *paradigma do som*: “em termos talvez mais abrangentes, pode-se dizer que a livre improvisação surge no contexto da superação do paradigma da nota e de sua subordinação pelo paradigma do som” (COSTA, 2016, p. 19). Em adição, defende que para a prática ser de fato uma livre improvisação ela precisa se colocar como não idiomática (diferentemente de como a improvisação se dá no jazz, no rock progressivo ou nas ragas). Mas para entendermos as bases teóricas desse possível território da sonoridade será preciso uma pequena genealogia conceitual/expressiva.

1. Genealogia do território da sonoridade

Em 1911 a primeira edição do *Tratado de Harmonia* de Schönberg foi publicada. Nas últimas linhas do tratado de mais de quinhentas páginas aparece o conceito de *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), uma subversão completa da ideia tradicional de melodia. O compositor defende que a altura seria apenas uma dimensão de expressão do timbre e que, a partir daquele ponto de inflexão histórica, outras tantas possibilidades de expressões não só seriam possíveis como acabariam por configurar o estado da arte da composição musical do século XX.

Não posso admitir incondicionalmente a diferença entre altura e timbre tal como se costuma postular. Penso que o **som** se manifesta por meio do timbre, e que a altura é uma dimensão do mesmo timbre. O timbre é, assim, o grande território dentro do qual está cravado o distrito da altura. A altura não é outra coisa que o timbre medido em uma direção. E, se é possível, com timbres diferenciados somente pela altura, formar *imagens sonoras* que denominamos melodias, sucessões em cuja relação interna se origina um efeito de tipo lógico, deve ser também possível, utilizando a outra dimensão do timbre, a que chamamos simplesmente 'timbre', construir sucessões cuja coesão atue com uma espécie de lógica inteiramente equivalente àquela lógica que nos satisfaz na melodia construída por alturas. Isto parece uma fantasia de antecipação e provavelmente o seja. Porém, creio firmemente que se realizará. E creio firmemente que contribuirá de uma maneira extraordinária a aumentar o gozo sensível, espiritual e anímico que a arte oferece. [...] Melodia de Timbres! Que finos serão os sentidos que percebem aqui diferenças, que espíritos tão desenvolvidos os que possam encontrar prazer em coisas tão sutis! E quem se atreve aqui a aventurar teorias!³ (SCHÖENBERG, 1974, p. 501)

Schönberg identifica que a altura e toda lógica de organização e construção com alturas (melodias) é um território contido no grande território do timbre, identifica o timbre ao próprio som, ou sonoridade. Não há aqui uma rivalidade entre territórios vizinhos (melodia vs. timbre, ou altura vs. sonoridade), mas sim uma ampliação, um alargamento do território e uma exortação no campo da criação expressiva e da elaboração teórica.

³ Grifos desse autor; tradução livre.

Diante do vaticínio quase profético do compositor austríaco, parece-nos que seus desenvolvimentos nos âmbitos do atonalismo livre, dodecafonismo estrito e dodecafonismo livre (como descritos por Smith-Brindle, Babbit e outros) foram de fato modos e estratégias a pôr em prática diante de sua real inclinação poética: a exploração das mais diversas dimensões do timbre e suas consequências na coloração e na textura.

Outro texto pilar para essa genealogia é o *Tratado dos Objetos Musicais* de 1966. Pierre Schaeffer estabelece a noção de escuta reduzida a partir das quatro dimensões da percepção auditiva e dos modos de escuta. Sua advocacia é pela escuta dos objetos musicais/sonoros por suas características em si, ou seja, seus efeitos na percepção, sua fenomenologia. Tudo isso buscando desvincular a escuta do campo da semântica, da cultura, ou da origem emissora. Sua morfologia e tipologia produziu todo um arcabouço de símbolos e signos que alargou as possibilidades da escritura musical, bem como do próprio entendimento do objeto sonoro.

Sobre a escuta dirigida aos efeitos na percepção Schaeffer postula:

Por meio da escuta dos objetos sonoros com as origens instrumentais ocultadas, podemos esquecer esse ponto e nos atentar aos objetos em suas próprias naturezas. A desassociação entre visão e escuta encoraja outro modo de audição: escutar as formas sonoras, sem qualquer outro objetivo que não seja escutá-los bem, assim podemos descrevê-los e analisar o conteúdo de nossas percepções⁴. (SCHAEFFER, 2017, p. 66)

Na esteira do trabalho de Schaeffer, em 1983, Michel Chion publica o *Guide to Sound Objects*, trazendo importantes contribuições na tipomorfologia e substituindo sistematicamente o conceito *musical* pelo conceito *sonoro*. Pouco tempo depois, em 1986, Denis Smalley publica o conceito de *espectromorfologia* combinando a tipomorfologia schaefferiana aos resultados da *música espectral* dos anos 1970-80.

Fechando esse breve circuito (que curiosamente circunscreve exatamente cem anos), Didier Guigue publica em 2011 a *Estética da Sonoridade*. O autor

⁴ Tradução livre.

demonstra como já desde o final do século XIX e ao longo de todo século XX o paradigma da nota foi sendo suplantado pelo paradigma do som.

De certo modo, podemos dizer, que Schönberg prenuncia toda uma nova época criativa/expressiva; que Schaeffer, Chion e Smalley formularam suas teorias no contexto mesmo onde esses processos e desenvolvimentos se deram; e que Guigue, já com certo distanciamento histórico nos oferece o liame decisivo: a *estética da sonoridade*.

Para falar em termos de exemplos musicais, esse exame aborda desde as harmonias quartais em Wagner – já significativas em obras prematuras do operista como em *Lohengrin* e *Tanhäuser* (SCHÖENBERG, 1974, p. 476), também nas experiências com a politonalidade em Strauss, Mahler e Bartok, ou mesmo, na chamada emancipação da dissonância na composição de Debussy – como apresenta Stuckenschmidt quando aborda a simultaneidade na composição musical do século XX (1976, p. 77-78). A respeito do trio da *Segunda Escola de Viena*, Boulez chama a atenção para o fato de que “Webern criou uma nova dimensão que poderíamos chamar dimensão diagonal, espécie de repartição dos pontos, dos blocos ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro” (1995, p. 328). Os próprios casos da música concreta francesa e da música eletrônica alemã foram propostas contemporâneas que divergiam em quase todos os pontos – no que toca as questões poéticas, técnicas e críticas – mas que se apresentaram como possibilidades expressivas a partir do campo ampliado da sonoridade. Também importante citar os processos de estratificação e integração em Ives, Stravinsky e, posteriormente em Berio, ou como coloca Machado: uma *colagem de citações* (2016, p. 43). Ainda, a obra de Varèse e sua *ressonância informal* onde “cada momento ressoa no momento imediatamente posterior, numa cadeia contínua de transformações contínuas” (FERRAZ, 1998, p. 77). Mas também a estocástica de Xenakis, a música serial integral, a música espectral – em seus tecno e biomorfismos – os avanços da música eletroacústica, seja acusmática ou mista, configuraram instâncias (ou distritos) dentro desse território maior da sonoridade.

Seria, portanto, esse o paradigma do som, como estabelecido por Guigue, que Costa localiza como o território da livre improvisação. Ora, se a improvisação livre parte de um território estabelecido assim como qualquer outro tipo de prática de

improvisação nas mais diversas épocas e culturas, como então é justificável chamá-la de *não idiomática*?

2. O não idiomatismo e a desterritorialização absoluta

Rogério Costa identifica que a chamada livre improvisação, como aponta pesquisa de Dereck Bailey, tem início a partir de radicalismos experimentados no contexto do *free jazz* europeu, portanto em um contexto idiomático.

Segundo o músico, guitarrista e improvisador Dereck Bailey, o ímpeto para a *free improvisation* surge de uma tendência de radicalização dos princípios de renovação constante da prática musical por parte dos grupos de performance de *free jazz* europeus. Essa radicalização teria desembocado num questionamento amplo, por vezes filosófico, educacional e, em última análise, político [...]” (COSTA, 2016, p. 9).

Mas, mesmo assim, com certa rapidez, justamente por essa busca pela exploração das sonoridades em detrimento dos discursos da nota, tal prática fora absorvida nas vertentes da arte performática contemporânea.

Entretanto, para dar cabo à questão anterior – sobre como seria possível uma prática estar territorializada, mas não ser idiomática – é preciso ir até a base filosófica sobre a qual Costa se posiciona. Para Deleuze e Guattari a toda territorialização segue uma desterritorialização e a toda desterritorialização segue uma reterritorialização:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 45).

Isso quer dizer que estabelecido um território – dois ou mais termos se territorializando em agenciamento conectivo – já se começa a sair; tais saídas são

seguidas por *retornelos*⁵ até a desterritorialização propriamente dita, para que os termos, agora desvinculados, estabeleçam novos agenciamentos/acoplamentos e promovam a produção de um novo território (reterritorialização). Isso se observa no comportamento de uma criança tentando desbravar os cômodos de uma casa, ou no de um guitarrista aprendendo novas escalas e experimentando novas tensões sobre os acordes. Em suma, toda prática de improvisação parte de um território estabelecido, a diferença decisiva estará no fato de determinada prática se configurar mais como um movimento de *retornelo* ou de desterritorialização. Em ambos os casos a improvisação será única, guardará sua *hecceidade*, o que importa aqui é se o afeto da improvisação estará em favor da manutenção do agenciamento/território estabelecido, ou se inclinado ao desligamento dos acoplamentos.

É preciso, ainda, diferenciar a desterritorialização relativa da desterritorialização absoluta. Para os filósofos uma desterritorialização é um movimento limiar a partir de linhas de fuga que rompe as estruturas de um território já estabelecido. Mas ela será uma desterritorialização relativa quando buscar produzir uma reterritorialização que bloqueie ou iniba tais linhas de fuga – um movimento em função da estabilidade, uma migração. E será absoluta quando se reterritorializa justamente em favor das tais linhas de fuga – um movimento turbilhonar, um nomadismo:

A desterritorialização é negativa ou relativa (contudo já efetiva) cada vez que opera conforme esse segundo caso, seja por reterritorializações principais que bloqueiam as linhas de fuga, seja com reterritorializações secundárias que as segmentarizam e tendem a rebatê-las. A desterritorialização é absoluta, conforme o primeiro caso, cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha abstrata ou traça um plano de consistência. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 240)

De modo que é possível postular que a livre improvisação também parte de um território muito bem configurado; que esse território tem formantes molares

⁵ Os retornelos não são retornos a territórios originais ou mais antigos, mas o retorno sempre diferenciado – o eterno retorno do novo – Para Deleuze e Guattari o limite impõe o *retornelo* e o limiar impõe a desterritorialização (2011b, p. 140)

(acoplamentos estruturantes, macro) estabelecidos pela *estética da sonoridade* (tanto na base teórica como na imaginação sonora de seus praticantes); e também formantes moleculares (micro, agenciamentos maquínicos) estabelecidos pelos agenciamentos de objetos parciais como mão-escala do instrumento ou boca-palheta, mas também nos agenciamentos transindividuais entre seus participantes. Mas, para de fato se tornar uma livre improvisação é preciso que seu comportamento seja nômade, em função da desterritorialização.

Isso corresponderia à ideia de evitar o ‘modo maior’, a territorialização. Evitar, sempre que possível, a constituição de constantes, limites, partes duras e mortas ou gramaticalidade. É inevitável, porém, que, durante esse processo se produzam características particulares de um grupo devido ao seu intenso convívio e interação. Isso configura o estilo, e um estilo não deixa de conformar limites e constantes. Nesse contexto o silêncio pode adquirir uma dimensão mais importante na performance: a partir dele se desenvolve a intensa concentração necessária, e todos os sons podem funcionar como linhas de fuga. Nada é supérfluo. (COSTA, 2016, p. 11)

No contexto da música de concerto europeia a proeminência da escritura sobre as práticas improvisadas é notória. De certo modo, os jogos de improvisação sempre ajudaram os compositores na formulação de ideias novas, ora para o alargamento de um paradigma, ora para a ruptura de uma configuração. É como se a escritura musical estivesse para o livro, assim como a improvisação estivesse para a revista. Há uma espécie de sacralidade no livro, temos o maior cuidado ao manuseá-lo, o catalogamos, o referenciamos. Já com revistas hebdomadárias (dessas de consultórios) tratamos de forma mais descontraída, podemos rabiscar, destacar uma página, dobrar ao folhear.

3. Relato de uma experiência

Para ilustrar várias das questões filosóficas e técnicas aqui discutidas farei agora o relato de uma experiência vivida no campo da livre improvisação performática. O objetivo é demonstrar, primeiramente, a multiplicidade expressiva que tais práticas desencadeiam, e, em continuação, apontar determinadas escolhas feitas em tempo real diante de ‘problemas’ emergidos no território – e aqui o termo território tem conotação geográfica/política e também estilística/idiomática.

Era o ano de 2016 e em uma cidade pequena e muito pacata do interior do estado de São Paulo costumava ocorrer um festival dominical de música na praça central de um retirado bairro. Havíamos sido convidado por um dos organizadores do festival para realizarmos algum tipo de performance no referido encontro, a ideia era trazer algo diferente, fora do esperado – importante contextualizar que a grande maioria das apresentações se encontravam no campo das canções autorais de artistas locais, além de releituras de repertório regional, caipira. Com isso, convidamos uma série de artistas (mais de vinte no total) para conceber o que faríamos. Nomeamos o coletivo e a performance de *Ditirambo Bando*, clara referência a certa prática musical dionisiaca⁶. Os artistas, embora artesões ecléticos (TRAGTENBERG, 1991, p. 75), eram especializados principalmente nas seguintes áreas: músicos, poetas, dramaturgos, atores e artistas visuais. É claro que todos poderiam, e até deveriam, experimentar intertextualmente, mas era o esperado que cada qual rumasse ao longo da performance para sua principal área de fruição e prática criativa.

No campo musical especificamente, havia músicos que poderiam executar sintetizadores, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, clarineta, além do uso da voz. A estrutura que estava disponibilizada contava com um palco com amplificadores para guitarras/contrabaixo, bateria microfona, microfones dinâmicos para voz, microfone direcional para a clarineta, além de difusão sonora por meio de P.A. É preciso dizer que os músicos se conheciam e já tinham uma longa convivência de experimentação no campo da livre improvisação.

Antes, entretanto, do evento, os artistas se encontraram por duas oportunidades para conceber o que seria realizado, inclusive deliberações sobre o que fazer diante de possíveis intercorrências. Estabelecemos o seguinte roteiro: todo coletivo se reuniria antes do início em alguma localidade que ficasse oculta aos olhos do público em geral; nessa reunião faríamos um aquecimento e nos concentraríamos; a performance começaria quando todos os atuantes se grudassem corporalmente criando um corpo coletivo único; esse corpo coletivo

⁶ “... o ditirambo, no fragmento de Arquíloco, se revela como uma canção orgiástica, entoada na embriaguez do vinho, provavelmente, em contextos religiosos que visavam à invocação e ao encômio de Dionísio.” (OLIVEIRA; GERALDO, 2016, p. 60)

realizaria uma vocalização *bocca chiusa* durante todo seu traslado; o grupo passaria a se movimentar muito lentamente, na verdade na velocidade mais lenta que fosse possível, mantendo a vocalização e em direção ao ponto em frente ao palco, mas na altura da calçada; o corpo coletivo ficaria ali parado por alguns minutos e sempre mantendo a vocalização (que deveria variar em expressividade e dinâmica); pouco a pouco cada membro deveria se desvincular do corpo coletivo e aí sim agir livremente; nesse momento o esperado era que os atores passariam a performances corporais, os poetas a declamações, os músicos a exploração de sonoridade... mas não havia rigidez nessa determinação; a partir desse ponto não havia mais planos, deveríamos apenas cessar nossas ações conforme o esgotamento das forças.

É evidente que sabíamos que tal prática causaria forte impacto, que poderia ser interpretada como uma invasão – uma invasão territorial, mas também nas expectativas, na moralidade instituída e na sensibilidade colonizada. Mas como estávamos demasiadamente acostumados com a vida blasé da cidade grande, pensávamos que os descontentes apenas dariam de ombros e iriam embora, como acontece de costume em intervenções de arte contemporânea nas grandes metrópoles. Também não conseguimos, em nossas elucubrações, prever que outros artistas, colegas nossos que participavam do festival, teriam também reações, nem como seriam.

Durante o ato performático houve, por parte de alguns dos artistas, exagero no uso de álcool e outros entorpecentes – o que, de certo modo, deu à prática mais propriedade ao se dizer dionisíaca. Entre outras coisas, um artista plástico acendeu uma fogueira com tocos e gravetos e, ao redor dela, grafitou o chão da calçada e da rua em frente ao palco; uma artista bailarina e atriz tirou um manto escuro para revelar que estava vestida de noiva e passou a percorrer desvairadamente todas as latitudes da praça; um artista poeta misturava aos berros no microfone poesias autorais, poesias de Roberto Piva e palavras de baixo calão. Enquanto isso, no palco, nós, músicos, buscávamos escavar por meio de sonoridades, evitando a todo custo encadeamento de acordes, homofonias ou periodicidade rítmica. Lembro de ver gente fazendo o sinal da cruz, praguejando, ou mesmo rindo de nervoso.

É importante que se diga que o ato findou por conta de uma intercorrência policial. Um cidadão de meia idade, conhecido bêbado da cidade, pegou um toco em chamas da fogueira e arremessou em direção à ‘noiva’ – o susto foi grande, pois a chama se alastrou rapidamente sobre o vestido, entretanto foi contido sem ferimentos para a artista. A comunidade local, que já tinha problemas com o senhor bêbado – viemos saber posteriormente, clamou aos policiais militares que estavam em uma viatura acompanhando o evento para prenderem o cidadão. O homem foi levado algemado. Alguns comentaram que havia confusão na face dos policiais, talvez estivessem ali esperando que algum artista cometesse algo exagerado, mas foram pegos de surpresa quando viram a sociedade pedindo pela prisão do cidadão local. O que vivemos e experimentamos naquela noite foi um verdadeiro *potlatch*⁷: “Ninguém pode ao mesmo tempo conhecer e não ser destruído, ninguém pode ao mesmo tempo consumir a riqueza e aumentá-la” (BATAILLE, 2013, p. 83).

Gostaria, porém, de me concentrar em algo que aconteceu na parte musical da livre improvisação momentos antes do final abrupto da performance. O que estávamos realizando do ponto de vista da livre improvisação musical estaria em pleno acordo com as práticas que Rogério Costa abarcaria sob o paradigma do som. Na clarineta se buscavam *glissandi*, harmônicos, tocar e ‘cantar’ notas simultâneas (produzindo distorção e batimentos); na guitarra e contrabaixo se produziam ruídos ao friccionar palhetas e pontas das unhas sobre a rugosidade das cordas, microfônias dialogando frontalmente com os amplificadores, massas sonoras fazendo uso de reverberadores e compressores; além das explorações com o uso da voz que acabavam por completar a paisagem sonora (tanto as vozes entoadas dos músicos como as vozes declamantes dos poetas). Como já dito anteriormente, estávamos habituados enquanto coletivo a essas práticas e nos sentíamos confortáveis nesse território da *estética da sonoridade*. Entretanto, um músico (baterista) que tinha participado mais cedo do festival com sua banda e estava, naquele momento, assistindo nossa performance, em meio ao aparente caos

⁷ Tipo de cerimônia ritualística onde tribos indígenas da América do Norte trocam oferendas de grande valor de forma violenta. Tais oferendas, muitas vezes, exigem que a tribo que presenteia consuma tudo que tem de valor para confeccioná-la/realizá-la (MACIEL, 2020, p. 3).

instituído, sentiu-se na liberdade de subir ao palco e participar executando a bateria. Em um primeiro momento estranhamos o ocorrido, afinal ele não era um membro do *bando*, não havia participado das discussões e concepções da performance, não sabia o que estávamos pretendendo nem para onde rumava a prática. Mas, de certo modo, aquilo era o desdobramento reflexivo do que podia de fato desencadear da performance – as práticas de performance e intervenções urbanas querem muitas vezes produzir impacto, movimentos, até mesmo furor. De início, o baterista utilizou os pratos suspensos (principalmente de ataque e condução) para adicionar textura à nossa massa sonora, mas isso durou pouco. Rapidamente ele começou a fazer *ostinatos* de características idiomáticas (*grooves* de jazz, funk, rock, entre outros) os intercalando com viradas virtuosísticas. Isso sim promoveu uma confusão em nosso território. O baterista tocava bastante forte e movido por um afeto de quase fúria. Parecia que ele estava a impor sobre nosso caos uma certa ordem, quase que ‘gritava’ musicalmente para que o seguissemos em suas levadas – imagino que ele esperava que passaríamos a executar acordes, melodias improvisadas e acompanhamentos rítmicos regidos por seus tambores. Mas não era o que pretendíamos expressivamente naquele ato performático. Claramente aquele movimento idiomático daria um caráter dançante e/ou de deleite estético, levaria o público a certa diversão, que não era o pretendido pelo *bando*. Nossa primeira decisão sonora coletiva foi a de fazer cada vez mais ruído e em intensidade cada vez mais forte de modo a dissuadir o baterista a parar com sua imposição. Mas isso rapidamente se demonstrou um fracasso. O baterista também aumentou efusivamente a intensidade de sua execução e parecia ainda mais intrépido em seu labor. Não só a bateria tem uma potência de se impor por sua dinâmica e pela característica timbrística dos envelopes percussivos, mas também nossa sensibilidade e memória são tão colonizadas por esses padrões rítmicos que logo reconhecemos e sobre eles nos territorializamos – na algaravia a bateria impôs a nós seus idiomas. Cansados, decidimos pouco a pouco desistir da luta. Cada músico foi diminuindo e cessando a execução dos instrumentos e vozes, inclusive abandonando o palco. Não demorou muito e o baterista também parou, por fim. Chegou a se dirigir aos outros músicos de forma indignada, considerando que tinha sido excluído da prática.

Não se pretende aqui, de modo algum, traçar um juízo de valor sobre as atitudes expressivas desse músico, muito menos dizer que a bateria seria um instrumento naturalmente inadequado para a prática da livre improvisação – na verdade ela é sobremaneira rica para tais atividades. O que se buscou no parágrafo anterior foi relatar o modo como um artista foi afetado por certa sonoridade e reagiu; que tal reação estabeleceu um ‘problema’ territorial/idiomático ao corpo coletivo presente; e que, diante dessa reação, o coletivo precisou tomar decisões expressivas para lidar com a intercorrência – decisões não combinadas, não previstas e não verbalizadas. É patente, com isso retomar: “o silêncio pode adquirir uma dimensão mais importante na performance: a partir dele se desenvolve a intensa concentração necessária, e todos os sons podem funcionar como linhas de fuga. Nada é supérfluo” (COSTA, 2016, p. 11).

4. Linguagem escrita, linguagem falada

Para retomarmos às nossas discussões conceituais e encaminhar para o fim desse escrito, é importante estabelecer ainda uma abordagem. Investigar se de algum modo a livre improvisação incide sobre a escritura musical e vice-versa e se é possível dizer que os fluxos vêm prioritariamente de um campo para o outro, ou se ambos os campos se alimentam em semelhante medida.

Em *Kafka: para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari argumentam que a boca (e a língua) configuraria o território próprio da linguagem. Que a boca tem seus afectos e fluxos ligados ao sentido, no sentido literal: de fora para dentro (mastigando, ingerindo, engolindo); ou de dentro para fora (babando, cuspidando, vomitando). Instituem que a desterritorialização da boca de seu território original, o sentido literal, é seguida pela reterritorialização no território do sentido figurado da linguagem (em suas dimensões semânticas, metafóricas ou simbólicas):

Em geral, a língua compensa, efetivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar de ser o órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afecção de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Não há apenas uma reterritorialização espiritual no sentido, mas física, através

desse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada por extensiva ou representativa – função territorializante da linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45).

Para os pensadores, a linguagem – sobretudo em sua dimensão padrão (*língua maior*), como a língua portuguesa, ou o alemão, por exemplo – se estabelece como resultado de uma desterritorialização relativa e, seria propriamente no campo da expressividade sonora, ou musical se preferirmos, em que o salto em função das linhas de fuga poderia se dar: “enquanto que o som articulado era um ruído desterritorializado que se reterritorializava, não obstante, no sentido, agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação, de maneira absoluta” (Ibid, p. 45).

Também é importante dar atenção a essa simultânea distinção e complementaridade entre ‘sujeito de enunciação’ e ‘sujeito do enunciado’ – ou seja, o sujeito que fala e o sujeito que é falado – trazendo para o campo da música e da livre improvisação. Em termos clássicos ou convencionais, na composição musical o sujeito da enunciação é o compositor, já o sujeito do enunciado é o material musical. Mas em uma conjuntura de performance de livre improvisação essas dimensões se confundem, ou, pelo menos, essa confusão que já se dá na prática da composição escrita se torna mais evidente:

Na improvisação livre, o som não é nem objeto nem sujeito. Ou é, ao mesmo tempo, os dois. Se, por um lado, o som não existe previamente e, durante uma performance, ele é gerado, manipulado e moldado num processo de criação empírico e interativo, por outro, durante esse mesmo processo, o som revela sua materialidade, suas tendências, potencialidades e energias internas que acabam por condicionar o processo criativo. Trata-se, portanto, de um processo complexo de configuração: o som é criado e cria seus caminhos em um agenciamento dialético com o músico que o produz (COSTA, 2016, p. 202).

Os autores também observam uma diferença importante para nossa análise. Há uma diferença gestual e afectiva do modo como a linguagem se expressa pela fala e pela escrita – uma diferença etológica, em última instância. Notemos como não é possível falar e comer ao mesmo tempo, pois ou se territorializa a boca sobre seu território de sentido literal (de fora para dentro, no caso), ou em seu território

semântico (um som que aponta a um significado); mas sim seria possível escrever (ou ler) enquanto se come, pois agora a linguagem se desterritorializa da própria boca e passa a fazer sentido na ponta dos dedos ou no curso dos olhos. É interessante observar como o gesto de comer, sentado a uma mesa fazendo uso de utensílios (pratos, talheres) é semelhante ao de escrever (só que agora com papéis e canetas). Mas mais importante do que isso é observar toda uma rítmica, toda uma lentidão que a linguagem escrita impõe ao se comparar a linguagem falada. Novamente voltamos à comparação de livros à revistas: há todo um rigor diante da língua escrita, se pensa, se repensa, revisa-se a ortografia e a concordância, se reflete sobre o fato de se configurar como um documento, que poderá ser consultado na posteridade etc. Já ao falar, se age de forma mais improvisada, usando padrões conhecidos, mas sem o rigor da forma padrão da língua e arriscando mais. É na língua falada que se produz o que os filósofos chamam de *língua menor*, os sotaques, as gírias, os dialetos, os patuás – do RAP ao *sprechgesang*.

Assim como a linguagem se desterritorializa da boca e estabelece território na escrita, o som da língua falada se desterritorializa do sentido (semântico) e se reterritorializa na musicalidade. Posteriormente também se desterritorializa a música da boca e passa aos tambores, dedos e cordas, botões e osciladores... mas chamamos atenção ao fato de que na tradição da música europeia de concerto um evento determinante foi justamente o do advento da escrita musical. Tal advento, nessa perspectiva, nada mais foi do que a desterritorialização da música ‘falada’ para sua posterior reterritorialização no campo da escritura: não entraremos aqui nas condições histórico-sociais que tornou necessária a emergência e desenvolvimento da escrita musical notacional em paralelo ao afloramento do Estado nacional moderno. O que nos interessa é observar como também na escritura musical se impõe toda uma velocidade mais lenta, uma expressividade mais racional e reflexiva, uma maior ponderação diante da história e da sociedade. A escritura musical conforma no campo da expressão sonora a configuração de uma *língua maior*, referencial, acadêmica. Mas, assim como no caso das línguas naturais, o fato de se constituir a *língua maior* não impede o paralelo e tangencial desenvolvimento das diversas línguas menores.

Não se trata, com isso, de fazer um elogio ou uma crítica ao campo da música escrita, formalizada, ou da música improvisada, ou de tradição oral. Mas sim de perceber que havendo estruturas molares muito bem configuradas e centralizadoras, em seus bojos germinarão linhas de fuga que imporão limites e limiares – obrigando os territórios molares a se refazerem colocando nova estabilidade em jogo, ou impondo a eles a destruição e até mesmo o esquecimento, fazendo valer a desterritorialização absoluta. Do ponto de vista da composição musical, pode-se dizer que é importante conhecer as estruturas, dominar as técnicas dos mais diversos territórios estabelecidos, mas é na mesma medida importante estar atento às sutilezas, aos sotaques e as gírias, ter uma prática de ‘falação’ musical, sentir as linhas: “servir-se da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 54). Quando analisando a obra poética e dramática de Samuel Beckett, Deleuze e Guattari nos sugerem “opor o uso puramente intensivo da língua a qualquer utilização simbólica ou mesmo significativa, ou simplesmente significante” (Ibid. p. 43).

Schönberg nos auxilia novamente nesse epílogo. Em *Estilo e Ideia* (1950) ele afirma que a composição musical é o ato de clarificar a escuta, de sublinhar o que deve ser memorado/escutado. Mas que seriam justamente os deslizamentos, os desvios e os tropeços que trariam para a música o novo, ou como é colocado nas próprias palavras do autor:

A composição exercita o ouvido para determinar o que deve ser recordado, ajudando assim à compreensão das ideias musicais. Os desvios característicos das normas, as irregularidades, servirão de guias neste agreste terreno das grandes ideias (SCHÖENBERG, 1963, p. 198-199).

5. Conclusão

À luz do percurso aqui traçado, é possível afirmar que a livre improvisação não emerge como um gesto anárquico desvinculado da história, mas como um movimento intensivo no interior de um território amplamente configurado ao longo do século XX: o território da sonoridade. Desde o vaticínio de Arnold Schoenberg acerca da *klangfarbenmelodie* até a consolidação da estética da sonoridade em Didier Guigue, passando pelas contribuições decisivas de Pierre

Schaeffer e pelos desdobramentos conceituais de Gilles Deleuze e Félix Guattari, delinea-se um campo ampliado em que o som deixa de ser mero suporte da nota para tornar-se matéria expressiva autônoma. A livre improvisação, nesse contexto, não se opõe simplesmente à escritura, mas tensiona seus limites, expondo as linhas de fuga que já habitavam o próprio interior das estruturas composicionais.

Desse modo, o chamado não idiomatismo não implica ausência de território, mas uma postura ética e estética diante dele. Improvisa-se sempre a partir de um campo de forças previamente configurado; a diferença reside no modo como se habita esse campo. Se a improvisação idiomática tende a reforçar reterritorializações reconhecíveis, a livre improvisação orienta-se por uma desterritorialização absoluta, nômade, que conecta linhas de fuga e recusa estabilizações prematuras. A experiência performática relatada evidencia, em ato, esse embate entre forças territorializantes e movimentos de dissolução: ali, o conflito não foi apenas sonoro, mas político e afetivo, revelando como os idiomas musicais carregam memórias corporais e sociais capazes de reinstaurar ordens mesmo no seio do caos.

152

Por fim, ao aproximar livre improvisação e escritura musical sob a metáfora da linguagem falada e escrita, torna-se possível compreender ambas como regimes expressivos distintos, porém interdependentes. A escrita, como língua maior, organiza, sedimenta e historiciza; a improvisação, como língua menor, intensifica, desvia e reinventa. Não se trata de hierarquizar esses campos, mas de reconhecer que suas fricções alimentam a criação musical. Nesse sentido, a visão de Schoenberg revela-se menos como um episódio isolado da modernidade e mais como a abertura de um horizonte ainda em curso: o de uma escuta capaz de acolher o som em sua potência de criação e, sobretudo, em sua capacidade de continuamente refazer seus próprios territórios.

Referências

AWURÊ. *Awurê na Bahia – A Rota do Samba de Roda*. YouTube, 19 nov. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yUqppBT_imI&t=2365s

- BATAILLE, G. *A parte maldita*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- CHION, M. *Guide to sound objects*. London: John Dack / Christine North, 2009.
- COHEN, David E. "Notes, scales, and modes in the earlier middle ages". In: *The Cambridge History of Western Music Theory* (ed. Thomas Cristensen), p. 307-363. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- COSTA, Rogério. *Música errante: o jogo na improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2016.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia pt.2*. Vol. 3. São Paulo: 34, 2011a.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia pt.2*. Vol. 5. São Paulo: 34, 2011b.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvin, 2003.
- FERRAZ, S. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ / FAPESP, 1998.
- GUIGUE, D. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MACHADO, M. A. C. *Reflexão e proposta de composição por meio de colagens e citações*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2016.
- MACIEL, V. et al. Potlatch Ébrio ou a Embriaguez como Jogo na Intervenção "Fonte Urbana". *VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Limiaridade, Processos e Práticas em Arquitetura e Urbanismo*. Brasília, 2020.
- MENEZES, Flo, et al. *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.
- OLIVEIRA, F. R; GERALDO, L. G. "Ditirambo: Culto e Louvor a Dionísio". In: *Hélade*, vol. 2, n. 3. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2016.
- POUSSEUR, H. "Novos instrumentos e nova música". In: *Música eletroacústica: Histórias e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SCHAEFFER, P. *Treatise on musical objects: an essay across disciplines*. Oakland: University of California Press, 2017.
- SCHÖENBERG, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores, 1974.
- SCHÖENBERG, A. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- SMALLEY, D. "Spectromorphology and structuring processes". In: S. Emmerson (ed.) *The Language of electroacoustic music*, p. 61-93. Basinkstoke: Macmillan Press, 1986.
- SMITH-BRINDLE, R. *Serial composition*. London: Oxford University Press, 1966.

O território da livre improvisação e a visão de Schönberg

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Twentieth century music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1976.

TRAGTENBERG, L. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Submissão: 17. 03. 2025 / Aceite: 10. 06. 2025