



O IMPROVISADOR COMO ESTRANGEIRO: UMA RESPOSTA À CRÍTICA DE JOHN CAGE À IMPROVISAÇÃO

Martín Robbio¹

Resumo: A improvisação em sua forma mais pura exige começar do zero, o que implica um sujeito sem história, experiência ou hábitos. Como essa exigência é impossível de ser satisfeita, John Cage e outros autores criticaram a improvisação por seu automatismo e porque ela acaba dependendo da subjetividade e dos gostos do intérprete. Porém, assumir o desaparecimento do ego do improvisador torna a improvisação impraticável. Por isso, é importante propor uma categoria de sujeito aberto, que se deixa contaminar pela alteridade e pelo estranho, que se apropria do passado de forma inovadora e que considera cada evento como único e irrepetível. Essa impossibilidade básica pode ser apenas teórica se assumirmos uma desconstrução das categorias de sujeito, tempo e evento. Dessa forma, a partir das ideias do “estranho” em Freud, do tempo messiânico em Walter Benjamin, do “outro” em Derrida e do acontecimento em Deleuze, poderemos pensar em uma subjetividade que possibilite a improvisação. Isso em um duplo sentido: uma subjetividade que produz a improvisação e, ao mesmo tempo, que é produto dela.

Palavras-chave: *Improvisação, subjetividade, acontecimento*

THE IMPROVISER AS FOREIGNER: A RESPONSE TO JOHN CAGE'S CRITICISM OF IMPROVISATION

¹ Martín Robbio é pianista e compositor. Editou 8 discos autorais, estudou Letras e Filosofia na Universidad de Buenos Aires, fez mestrado em “Estudios interdisciplinarios de la subjetividad (UBA)” e é mestrando em Processos Criativos (PPGM – UNIRIO). Além de músico, foi professor na Universidad de Buenos Aires por quinze anos. Suas pesquisas têm foco na improvisação e nos processos criativos artísticos, na área de contato entre a música e a filosofia. Email de contato: martinrobbio@edu.unirio.br

Abstract: *Improvisation in its purest form demands starting from scratch, which implies a subject without history, experience or habits. As this demand is impossible to satisfy, John Cage and other authors have criticized improvisation for its automatism and because it ends up depending on the subjectivity and tastes of the performer. But assuming the disappearance of the improviser's ego makes improvisation impracticable. That is why it is important to propose the category of an open subject, who allows himself to be contaminated by otherness and by the uncanny, clinging to the past in an innovative way, and who considers each event as unique and unrepeatable. This basic impossibility can only be theoretical if we assume a deconstruction of the categories of subject, time and event. In this way, starting from the ideas of "the uncanny" in Freud, of messianic time in Walter Benjamin, of "otherness" in Derrida and of event in Deleuze, we will be able to think of a subjectivity that makes improvisation possible. There is a double sense implied here: a subjectivity that produces improvisation and, at the same time, that is a product of it.*

Keywords: *Improvisation, subjectivity, event*

EL IMPROVISADOR COMO EXTRANJERO: UNA RESPUESTA A LA CRÍTICA DE JOHN CAGE A LA IMPROVISACIÓN

Resumen: *La improvisación en su forma más pura exige comenzar desde cero, lo que implica un sujeto sin historia, experiencia o hábitos. Como esta exigencia es imposible de satisfacer, John Cage y otros autores han criticado a la improvisación por su automatismo y porque acaba dependiendo de la subjetividad y los gustos del intérprete. Pero, suponer el desaparecimiento del ego del improvisador hace a la improvisación algo impracticable. Por eso es importante proponer una categoría de sujeto abierto, que se deja contaminar por la otredad y lo siniestro, aferrado al pasado de una manera innovadora, que considere a cada acontecimiento como único e irreplicable. Esa imposibilidad de base puede ser sólo teórica si suponemos una deconstrucción de las categorías de sujeto, tiempo y acontecimiento. De esta manera, a partir de las ideas de "lo siniestro" en Freud, de tiempo mesiánico en Walter Benjamin, del "otro" en Derrida y de acontecimiento en Deleuze podremos pensar en una subjetividad que haga posible la improvisación. Esto en un doble sentido: una subjetividad que produce la improvisación y, a la vez, que es producto de ella.*

Palabras clave: *Improvisación, subjetividad, acontecimiento.*

1. John Cage e a improvisação

Neste artigo estudaremos as críticas de John Cage à improvisação, o que nos permitirá caracterizá-la e, assim, comparar as críticas com as particularidades da prática da improvisação tal como a entendemos. Isso levará, finalmente, à análise da obra *O'OO'* de John Cage, com base nos elementos estudados, para a apresentar como modelo do antedito.

Em poucas palavras, John Cage baseia sua crítica à improvisação no fato de que ela sempre envolve hábitos: quer dizer que a pessoa que improvisa acaba tocando basicamente aquilo do que se lembra e recorrendo a automatismos, portanto não está realmente improvisando. Assim, as improvisações acabam se parecendo, já que

utilizam geralmente os mesmos recursos. Wade Matthews (2012) contra-argumenta que o gosto e a memória do indivíduo são os principais fatores de influência quando ele improvisa sozinho, mas esse não é o caso em uma interação coletiva. Tal afirmação requer dois esclarecimentos: primeiro, o gosto, a memória e os hábitos individuais são impossíveis de evitar e é por isso que é tão importante treinar a prática da improvisação. Não apenas para expandir esses hábitos, mas também para fortalecer uma abertura para o outro, para o externo. A crítica de Cage aponta em uma direção impossível: que o sujeito se esvazie completamente, como se começar do zero fosse uma opção.

Mas também, em segundo lugar, devemos entender o sujeito como uma pluralidade. É verdade, como diz Matthews, que na improvisação coletiva o gesto individual é constantemente redefinido no contexto interativo; mas isso também deve ser apontado para a improvisação individual. O sujeito não é uma entidade fechada; pelo contrário, quando se trata de ser influenciado e atravessado por outras linguagens, a alteridade que nos habita, seja do contexto, do inconsciente ou de tudo aquilo sobre o qual não temos controle, inclusive os hábitos, desempenha um papel central. Em termos lacanianos, o sujeito também está onde não pensa.

Vamos começar dizendo que a experiência da improvisação é dada no ato de improvisar: é inseparável do seu acontecimento. Pressupõe uma concepção do tempo sem finalidade, que não tem fórmulas preestabelecidas, senão que consiste apenas em começar. Na improvisação não-idiomática, os improvisadores tendem a se afastar toda vez que a música toma um rumo reconhecível ou se dirige a algum lugar preestabelecido e assim voltam para a corda bamba, razão pela qual Cage critica o surgimento da personalidade do intérprete: ela seria o já conhecido. Essa insistência (impossível) em permanecer no incerto, no imprevisível, e essa disposição de receber o que quer que apareça são ferramentas políticas, uma resistência a clichês e as respostas esgotadas que preservam e prolongam um modelo estático e sem riscos.

Muitas vezes, o trabalho do improvisador livre é tentar caminhos inesperados. Diante de um som proposto (próprio ou de outra pessoa), é de se esperar que muitas possibilidades de desenvolvimento venham à mente: a maioria delas serão respostas automatizadas pelo hábito e pela prática dentro de determinados contextos consolidados de gênero, escala, forma etc. O improvisador livre geralmente tentará intencionalmente evitar essas respostas. Esse comportamento provavelmente levará à abertura de novas possibilidades, não tão esperadas dentro daquilo que já é estabelecido, gerando surpresa ou rompendo com as expectativas.

Referindo-se ao saxofonista Anthony Braxton, Pablo Gianera (2011, p. 132, tradução nossa) afirma que “ele parece entender que a missão de qualquer artista é ser um modesto defraudador de expectativas”. No entanto, se o improvisador se dedicasse exclusivamente a isso, perderia rapidamente a originalidade: suas propostas deixariam de ser inesperadas e se tornariam de fato automatizadas. Da mesma forma, buscar sempre ser original não é original, porque já sabemos o que esperar. Marie Bardet (2012, p. 203, tradução nossa) define a improvisação como

“colocar-se na atitude atenta de uma certa simpatia com os movimentos ao fazer, evitando um puro determinismo de reprodução de gestos, tanto quanto uma criação de novidade absoluta, de pura originalidade”. Concluindo, é uma questão de não procurar nada, de deixar o evento acontecer. A proposta de Cage do desaparecimento do ego do artista é, portanto, válida, mas, entendida dessa forma, exige a eliminação da improvisação, já que ela tem sempre um sujeito.

2. O sujeito da improvisação

Ocorre que, na hora de improvisar, o intérprete não tem outra possibilidade a não ser tocar, enunciar ou tomar lugar. Entretanto, ele pode fazê-lo a partir de um lugar provisório e não essencialista, por exemplo: esta é a verdade para você agora, mas sabemos que não é a verdade. À maneira das máscaras nietzschianas, entendemos que esse lugar provisório, que, no entanto, se afirma, é o lugar da livre improvisação. A subjetividade do improvisador não tem nada a ver com esse sujeito proprietário, absoluto e soberano da modernidade. Pelo contrário, é uma subjetividade aberta e fragmentada, provisória e, portanto, sempre cambiante. Esse tipo de subjetividade é a que faz possível a improvisação e é também produto dela: não a antecede como um sujeito a um objeto. O sujeito da improvisação e a própria improvisação aparecem, ao mesmo tempo, no mesmo ato de improvisar, no acontecimento,

No entanto, atendendo às críticas de Cage, isso não significa que nada pode ser repetido ou que o sujeito não pode fazer uso da sua experiência passada: é necessário insistir que nem sempre que se acode a algo conhecido se incorre em repetição. A teoria da enunciação mostra que, mesmo que uma frase seja repetida literalmente, ela nunca será a mesma porque as condições de sua enunciação (pessoa, tempo, lugar) terão mudado. Portanto, dependendo do ponto de partida da teoria escolhida, nos encontramos em algum lugar entre esses dois caminhos: o silêncio (se o sujeito não pode se repetir) ou a impossibilidade de dizer a mesma coisa duas vezes. Porém, improvisar não pode significar ficar em silêncio ou sempre repetir a mesma frase em um contexto diferente.

Talvez seja necessário partir da própria impossibilidade de ser sempre original, mas mantê-la como um horizonte e situar a prática da improvisação nessa tentativa de alcançar o impossível. Mas, além disso, o silêncio deve ser uma das possibilidades da improvisação. Não apenas quando não há nada a contribuir para a música que está sendo tocada (por falta de ideias, para não ser redundante etc.), mas pensando no silêncio, justamente, como uma contribuição, como parte da música. O silêncio é uma decisão. Ficar em silêncio também é um poder: o que Agamben (2018, p. 158, tradução nossa) chama de “o poder do não”. Esse uso ativo da impotência é “o que sobrevive em ato à possibilidade – ou impossibilidade – de falar”. Isso deve ser entendido como a “incapacidade da potência” que Agamben (2018, p. 356) define em seu artigo “A potência do pensamento” como “o domínio sobre uma privação”. Isso significa que a potência humana é a potência

de ser e também de não ser, ou seja, a potência de não passar ao ato (ou mesmo de passar efetivamente ao ato, mas sem esgotar essa potência).

Em uma entrevista com Joan Retallack, Cage pergunta: “Como, então, podemos encontrar maneiras de improvisar que nos libertem de nossos hábitos?” e, diante da ideia de que os improvisadores recorrem ao que já sabem, ele propõe que “nesse caso, é melhor não continuar. Se você já sabe algo, não importa se você parar” (apud TOOP 2018, p. 91, tradução nossa). Essa poderia ser outra possível interpretação da busca pelo silêncio em seu trabalho, mas também nos mostra que, se a improvisação deve ser sempre algo novo, a única possibilidade é permanecer calado. É legítimo pensar que, quando algo já é conhecido ou já foi aprendido, não vale a pena repeti-lo, mas sim ir em busca de algo novo. Essa proposta extrema, entretanto, leva implacavelmente ao silêncio. Cage gosta de dizer que a improvisação é o contrário do Zen, já que a primeira implica tocar o que se sabe e o que se sente, com base no gosto pessoal, e a segunda implica o desapego do ego. Para Cage, a improvisação deve deixar de lado o gosto e a memória, pois, a partir daí, argumenta ele, é impossível chegar a novas experiências ou superar o familiar.

O problema é que é principalmente na espontaneidade que o improvisador recorre à sua memória, por isso Cage afirma que é muito difícil fazer uma descoberta espontaneamente. Fazer o que se quer, nessa concepção, é o oposto de improvisar. Em uma entrevista em 1983, ele apontou que o ideal para a improvisação seria não conhecer os instrumentos: manusear um instrumento sobre o qual não se tem controle permitirá chegar a lugares desconhecidos. Em outras palavras: “como ocupar suas intenções de tal forma que você se mova para áreas com as quais não está familiarizado” (KHUN, 2010, tradução nossa). Cage presume que o sujeito improvisador é o dono completo de suas intenções e, ignorando as descobertas da psicanálise, ele traça uma linha inflexível entre o familiar e o não-familiar, entre o conhecido e o desconhecido.

Na verdade, o desconhecido vem do conhecido. Pensamos aqui no “estranho” freudiano, aquilo que Lacan chama de “não-todo, que não é ‘o Um e/ou o Outro’, mas o fato (insuportável...) de que o Outro é parte (...) do Um” (GRUNER, 2005, p. 156, tradução nossa). O estranho, finalmente, não é a diferença com o Outro, mas a do sujeito consigo mesmo. Em “Psicologia das massas e análise do ego”, lemos: “Na vida da alma individual há sempre, de fato, ‘o outro’ integrado” (FREUD, 1996, p. 2563, tradução nossa). O Outro é parte do Um e vice-versa. Em outros termos, Roberto Espósito (2011, p. 40, tradução nossa) afirma: “As forças ocultas que ameaçam a autonomia da pessoa surgem de dentro dela mesma”. É interessante pensar nesse suposto conceito de autonomia, para o qual parece ser necessário estabelecer limites precisos entre um indivíduo e outro. No entanto, “essa heterogeneidade, longe de ser externa, nasce no mesmo fundo inconsciente do qual também emerge a consciência”.

O muro entre o Um e o Outro responde ao terror produzido pelo semelhante. Judith Butler (2002, p. 20, tradução nossa) fala de “um exterior abjeto que é, afinal de contas, ‘interior’ ao sujeito como seu próprio repúdio fundamental”. Lembre-se

de que Freud (1996, p. 2484) liga “o estranho” à sua antítese, de modo que “coisas familiares podem se tornar sinistras, assustadoras”. Isso se refere ao retorno do semelhante, do que sempre foi familiar: “o desconhecido está no conhecido”. O “eu” está atravessado pela alteridade.

Em uma ideia que parece se referir ao estranho freudiano, Bataille (2016, p. 27, tradução nossa) afirma que “o poético é o familiar que se dissolve no estranho e nós mesmos com ele”, implicando, assim, que a novidade depende do passado e o estranho do familiar, e que o próprio sujeito se dissolve na experiência. É por isso que o que entendemos por repetição, por experiência pessoal, por memória, precisa ser revisto.

A ideia de improvisação pura é tentadora, mas é uma utopia. Como podemos evitar o aparecimento de recursos técnicos, da memória auditiva e da subjetividade e da experiência do artista na improvisação? Quando falamos de improvisação livre, quais são as chances de ela ser realmente livre? No entanto, investigaremos essa impossibilidade a fim de mostrá-la como uma possibilidade de criação e de ampliação de limites.

Embora improvisar seja impossível, já que, como seres sociais, não temos a oportunidade de nos esvaziar para começar do zero, como queria Stockhausen², é importante que essa impossibilidade seja reguladora ao improvisar. Devemos sempre buscá-la, mesmo com a certeza de que é inatingível. O impossível, nesse sentido, é o oposto daquilo que é acessível de antemão, daquilo que pode ser previsto ou esperado.

Improvisar envolve correr riscos: o primeiro e mais importante é a incerteza do que está por vir. É por isso que a composição tenta, por meio da ordem e da escrita, estabelecer um roteiro que atenua a imprevisibilidade. A improvisação pode nos levar a ficar em silêncio, a não fazer nada, a ouvir: como vimos, a abstenção também faz parte das decisões. Assim como o que é ouvido pode determinar os sons que virão, também pode nos levar a preferir não fazer nada. Como no caso de *Bartleby*, não fazer nada é uma postura, não uma impossibilidade. Ou seja, eu poderia fazer algo, mas preferiria não fazer. Os compromissos assumidos na improvisação, ao contrário da composição, são provisórios, contingentes e não planejados ou previstos com antecedência. David Toop (2018, p. 11, tradução nossa) afirma que a improvisação está apenas no começar “sem saber o que será tocado, como se desenvolverá, quanto tempo durará, que forma assumirá, como terminará e como será retomado”.

A improvisação, portanto, é apenas começar. Derrida (2009, p. 107, tradução nossa) diz que “a improvisação de alguma inauguralidade (sic) é, sem dúvida, o

² Por exemplo, as indicações nas composições “intuitivas” de Stockhausen. O objetivo de Stockhausen era atingir um grau zero, instruindo os intérpretes a se esvaziarem de conhecimento e memória musical. Para isso, era necessário “não pensar em nada”. É claro que isso é uma impossibilidade. Não se pode improvisar a partir do nada, e a destruição de todo o conteúdo passado torna a improvisação impossível. Entre as indicações de Stockhausen, podemos citar o texto de *Aus den sieben Tagen* que ordena: viver “completamente sozinho por quatro dias, sem comida, em completo silêncio, quase sem se mover, dormir o mínimo necessário, pensar o mínimo possível”. É claro que esse texto nos convida a tentar alcançar algo impossível. Daí seu extremo. É notável a relação entre a vida e a música que se busca alcançar: esvaziar-se de si mesmo para fazer uma música vazia de todo conteúdo anterior.

próprio impossível”. Mas a improvisação não é apenas uma ação que está sempre inacabada, senão que, nas palavras de Jankélévitch (2018, p. 173), “nos prepara para grandes coisas que estão prestes a acontecer [...], no entanto, essas grandes coisas permanecem para sempre em um estado de preparação, elas nunca acontecem”. No entanto, essa incondicionalidade à qual nos referimos precisa de algumas condições para ser real. Essa é a aporia da improvisação impossível: para ser real, ela deve recorrer às condições existentes, sejam elas históricas, contextuais, pessoais ou do próprio instrumento. O que é possível, só é possível sob certas regras. Mas as regras e normas buscam a homogeneização. Nas leis da harmonia, busca-se a repetição de certas cadências, as melodias devem se desenvolver dentro de um caminho cujas regras são traçadas de antemão, um determinado acorde deve levar a tal ou qual outro etc. Em outras palavras, as possibilidades são fechadas. Alguém é considerado um bom músico quando conhece as regras, quando consegue deduzi-las e, conseqüentemente, quando consegue prever como uma melodia ou uma cadência de acordes se segue. Assim, nos encontramos em um estado de negociação entre as regras que tornam a música possível e a improvisação impossível que busca levá-la sempre um passo além delas.

Em seu sentido mais puro (que, é claro, não existe), nenhuma improvisação se assemelha a qualquer outra, nem pode ser comparada a qualquer outra. O ato de conhecer implica, em um de seus sentidos, a comparação; isso significa que se parte do que já é conhecido para acessar o desconhecido³. Bem, na improvisação livre não deveria existir o já conhecido. Entretanto, também é importante ter em mente o oposto: como a improvisação é sempre ação, sempre atividade inacabada, é difícil dizer que ela é sempre de uma única maneira e que é unívoca; portanto, conscientes de mais uma contradição, é necessário salientar que uma improvisação, de fato, pode se assemelhar a qualquer outra.

A improvisação pura sempre envolveria algo novo e, em teoria, como Cage imaginou, não deveria dar origem à repetição. Mas, como sabemos, isso não é possível. Não se pode exigir sempre novos sons, nunca realizados. Derrida, em seu diálogo com Ornette Coleman (2016, tradução nossa), aponta que “há, portanto, uma repetição, na obra, intrínseca à criação inicial, que compromete ou complica o conceito de improvisação. A repetição já está na improvisação”. Nunca se começa do nada. O problema é como entendemos esse conceito de repetição.

Hallam e Ingold (2007) argumentam que tudo o que é criado já existia de alguma forma, assim como C. S. Peirce argumenta que o conhecimento é social e não emerge de uma mente individual brilhante, mas de uma comunidade que gera conhecimento coletivo⁴. Na realidade, nada é absolutamente novo; tudo faz parte

³ “A comparação garante e mantém a homogeneidade sob a aparência da diversidade do Um, porque, ao comparar, mantemos a semelhança na diferença”. (GLISSANT, 2019, p. 18, tradução nossa),

⁴ “Os sujeitos que são redimidos, ou revelados, ou trazidos à presença, são frequentemente sujeitos coletivos; o que muda completamente a questão da autoria do conhecimento e, portanto, a questão da relação entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento. Estamos diante de processos de luta social e política nos quais um tipo de conhecimento, que normalmente não tem um sujeito individualizável, é vivido de forma performativa. O conhecimento resgatado pelas Epistemologias do Sul é técnico e culturalmente intrínseco a certas práticas – as práticas de resistência contra a opressão. Mais do que conhecimento, eles são saberes. Eles existem imersos em práticas sociais. Na maioria dos casos, emergem

de um processo e é influenciado por outras criações. Assim como, conforme demonstrou Bakhtin (2005), todo enunciado é uma resposta a enunciados anteriores e sempre inclui as palavras de outros, toda criação é uma imitação de outros, que ela fortalece e ressignifica. A criação, de acordo com Hallam e Ingold, só é possível dentro de uma tradição. Não existe algo como uma ruptura feita por um gênio, marcada como novidade e celebrada como original; nem existe algo como um indivíduo à frente de seu tempo.

Todo indivíduo faz parte de seu tempo: toda criação é continuidade, mas isso não significa que não inclua criatividade. Por que a construção da primeira casa seria mais criativa do que a construção da décima casa? perguntam Hallam e Ingold (2007, p. 10, tradução nossa) e acrescentam: “Nenhum sistema de repetição no mundo vivo pode ser perfeito, e é precisamente porque as imperfeições do sistema exigem correção contínua que toda repetição envolve improvisação. Aqui, não apenas as ideias de originalidade e repetição se desfazem, mas também as de inovação e improvisação. A explicação é que tudo repete algo anterior: não há nada que surja do nada. Portanto, também não há nenhum estilo pessoal que seja individual e original: ele sempre emerge dessa história coletiva improvisada. Além disso, a ideia de imperfeição tem muito a ver com um tipo de subjetividade não absoluta, senão fragmentária e incompleta.

Derek Bailey, em um diálogo com David Topp (2018, p. 214), afirma: “Nunca toquei a mesma coisa duas vezes. Você pode tocar a mesma coisa, mas não está tocando a mesma coisa”. A ideia do eterno retorno nietzschiano encontra eco na teoria da música inefável de Jankélévitch: se a música não diz nada, então ela não pode se repetir. O tempo entre uma frase e sua repetição dá a ela um caráter novo e inovador. O discurso, carregado de significado, segue em uma única direção, em linha reta, sem espaço para retrocesso. O que já foi dito não precisa ser repetido.

Na música, ao contrário, a iteração é inovadora tanto para quem a cria quanto para quem a ouve: “Recriar, aqui, é criar, da mesma forma que refazer é fazer ou recomençar é começar, sendo a segunda vez tão inicial quanto a primeira e a reexposição tão inicial quanto a exposição” (JANKELEVITCH, 2018, p. 71). Embora cronologicamente a segunda vez venha depois, muitas vezes ela é tão inaugural quanto a primeira. Se uma melodia é repetida, ela adquire um significado diferente da primeira vez que foi ouvida porque, entre outras coisas, eu já posso prever como ela vai continuar. Nunca se pode repetir a mesma coisa duas vezes, a repetição é criativa, ela sempre acrescenta algo. A repetição constrói uma forma e o acúmulo permite a percepção ativa do receptor.

A repetição é a principal insinuação de uma forma. É a falta de forma elevada a um princípio construtivo. Nada é ouvido duas vezes da mesma maneira. A partir de uma concepção monofônica, a percepção de uma melodia repetitiva é modificada pelo simples acúmulo de sua recorrência (GIANERA 2011, p. 40, tradução nossa).

e circulam de forma despersonalizada, embora certos indivíduos do grupo tenham acesso privilegiado a eles ou os formulem com mais autoridade” (Santos 2018, pp. 288-9, tradução nossa).

Essa abertura ao risco é a única possibilidade de novidade e criação em face do fechamento próprio da mesmice e da homogeneidade. Mas não devemos ser ingênuos: "o novo é absolutamente indeterminado, é imponderável e não há necessidade histórica de que o que está por vir seja melhor do que foi. Não há garantias" (ROLNIK, 2009, p. 208, tradução nossa).

O sujeito que torna possível a improvisação (ele a torna possível e vice-versa: ela o cria) é quebrado, aberto e fragmentado; é uma subjetividade suscetível ao risco, que se assume incompleta e finita. Não concebe a cena da morte como um corte, como um fim, como um extremo, que leva ao fim das possibilidades, mas, durante o processo de viver, assume a finitude como algo constitutivo. Durante o processo, essa subjetividade assume identidades (máscaras, como diria Nietzsche), pois não é possível pensar em um sujeito que esteja em constante mudança, porque se diluiria. Não se trata de uma linearidade, mas de rupturas, de modo que a subjetividade surge e desaparece. Mas é importante pensar nessas identificações como sempre transitórias e nunca determinantes.

De acordo com essa hipótese, dizer "eu falo" ou escrever "eu" é uma contradição na medida em que esse "eu" já é outro. Na tese do "eu poético" da teoria literária, o falante não é mais um "eu", mas a própria linguagem, ou, em todo caso, um eu que testemunha sua dissolução. "O sujeito do testemunho", escreve Agamben (2002, p. 120, tradução nossa), "é aquele que testemunha uma dessubjetivação"; em outras palavras, não há sujeito do testemunho como tal.

Isso tem duas consequências. Primeiro, o que Rimbaud anunciou: "Eu sou outro"; e segundo, que o *eu-outro* que fala só pode falar da impossibilidade de falar. Esse também é o "eu" que torna possível a improvisação: um sujeito que tenta improvisar sabendo que isso é impossível. E ainda mais: que dá conta de sua própria dessubjetivação. O improvisador é sempre um estrangeiro: nunca sabe em que língua fala, em que território se move, pois esses são sempre novos e exigem uma adaptação impossível. Ele nunca é o mesmo que era. Isso é feito desaparecendo, fazendo o esforço (é disso que se trata, sabendo que não pode ser alcançado) para manter vivo o que já desapareceu⁵.

Esses são conceitos que, sem dúvida, podemos aplicar à improvisação da maneira como a entendemos. A improvisação é, por excelência, aquilo que desaparece enquanto está sendo executada. Sua produção é, ao mesmo tempo, sua dissolução. O ato de improvisar é uma experiência cuja arte é seu próprio desaparecimento, mesmo que nos esforcemos para mantê-la viva. Cada palavra que escrevo é escrita por alguém que não sou mais, assim como cada nota que toco.

Contra a ideia de que a improvisação pura deve começar do vazio, a concepção dêictica de sujeito, tempo e lugar mostra que não há um contexto virgem a partir do qual começar. David Toop (2018, p. 51, tradução nossa) ressalta: "a música tem como objetivo começar sempre do nada, exceto pelas condições do lugar, do eu e do grupo (um nada bastante substancial)". É isso que muitos

⁵ Blanchot (1993, p. 21, tradução nossa) escreve: "a Obra desaparece, mas o fato de desaparecer permanece, aparece como essencial, como o movimento que permite que a obra se realize entrando no curso da história, se realize desaparecendo".

improvisadores demonstram ao incorporar em sua improvisação os ruídos do ambiente, a acústica do local, a participação do público e como esses elementos modificam a música. Mesmo quando a proposta é um som que parece homogêneo ou é o próprio silêncio, as mudanças proporcionadas pelo contexto darão variações a essa proposta. Sem dúvida, essas condições não podem ser calculadas⁶ e é a habilidade do improvisador que tentará adaptar a música às demandas e às constantes mudanças do ambiente. É claro que isso leva a resultados sempre diferentes e imprevisíveis, pois o contexto é algo em movimento⁷.

3. Tempo e acontecimento

O tempo da improvisação é um tempo não linear no sentido estrito, que podemos chamar de “impasse” com relação à ideia predominante de progresso. É também um tempo que rompe com a homogeneidade cíclica do passado-presente-futuro, como o tempo messiânico de Walter Benjamin, uma descontinuidade disruptiva das “ruínas” do passado.

O passado, diz Benjamin, se manifesta no presente. No entanto, o passado não é conhecido como sempre foi, mas “significa tomar posse de uma memória enquanto ela brilha em um instante de perigo” (BENJAMIN, 2007, p. 67, tradução nossa). Isso implica arrancar a tradição do conformismo, atualizando-a e renovando-a a partir do momento presente. Esse presente é o momento de perigo, de incerteza, no qual a chegada do imprevisto também pode ser uma ameaça. É por isso que se trata de tomar posse desse passado de maneiras inovadoras. A presa do sistema é o patrimônio cultural, que ele prefere que seja fechado e estático. É por isso que Benjamin (2007, p.69) diz que devemos “passar pela história com o pincel contra o grão”. Todas as tradições têm esse instante de perigo na sua origem, mas, no decorrer da história, ele é esquecido em busca de uma conservação que unifica a tradição em uma série de características fáceis de serem apropriadas e imitadas, perdendo, assim, o risco que sua criação implicava.

Se a improvisação, como argumentamos, implica o risco e o perigo do instantâneo, é uma questão de ler a tradição desse ponto de vista. A cultura também se originou com esse risco, portanto a proposta é recuperar esse gesto produzindo rupturas na solidificação das tradições. Não adianta repetir fórmulas automaticamente, porque elas não foram criadas para fazer parte de um inventário estático. Trata-se de esfregar a dureza que solidificou o passado para que outras camadas possam ser descobertas. Dessa forma, é possível abalar o edifício que propõe a cultura como uma série de fórmulas e clichês que nada têm a ver com o processo de luta que lhes deu origem.

⁶ Wade Matthews (2012, p. 72, 73) relata a tentativa de Stockhausen, mal-sucedida, é claro, de tentar cuidar de todos os detalhes do espaço e do comportamento do público durante a apresentação de *Sirius*. Essa tentativa de neutralizar ruídos, cheiros e controlar o ambiente leva ao fracasso, de antemão.

⁷ “As coisas no ambiente, que de outra forma seriam canais suaves ou obstáculos cegos, tornam-se meios. Ao mesmo tempo, as coisas preservadas na experiência passada, que se tornariam obsoletas pela rotina ou inércia, tornam-se coeficientes em novas aventuras e são investidas de um novo significado”. (DEWEY, 2008, p. 70, tradução nossa).

O progresso implica seguir em frente sem olhar para trás. Assim como a ideia de novidade é estéril se não estiver ligada a uma determinada tradição, o progresso concebe um “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 2007, p. 73). Benjamin diz que, para se opor ao historiador que postula uma imagem eterna do passado, é necessário viver o presente como uma experiência: isto é, aquela que o próprio sujeito coletivo está escrevendo a cada instante como senhor de suas próprias forças. Portanto, não é um problema se o improvisador recorre a seu passado, ou a sua tradição; o importante vai ser de que maneira faz uso dessa história: recorrer ao passado não é necessariamente automatismo.

Outro conceito que é fundamental para esse desenvolvimento é o de “evento” ou “acontecimento”. Trata-se de um conceito que foi usado em várias teorias do século XX e, portanto, o contexto em que o entendemos deve ser estabelecido. Em Heidegger, por exemplo, o *ereignis* (evento) não pode ser explicado ou relacionado a um fundamento, nem tem um horizonte para o qual possa ser direcionado. Não pode ser antecipado, nem pode receber um significado totalizante: é uma irrupção, vem como um presente. De acordo com Lazzarato (2010, p. 45, tradução nossa), o evento é a abertura de possibilidades: “realizar as possibilidades que um acontecimento trouxe à existência é abrir outro processo imprevisível, arriscado e imprevisível”, mas também é uma “reconversão subjetiva em um nível coletivo”. O acontecimento, além de ser coletivo, está intimamente ligado à concepção temporal que estamos desenvolvendo.

O acontecimento sempre excede sua concretude: é um presente sempre em ruínas que, no entanto, deve ser realizado. O instante deve ser representado, mesmo que apenas em suas bordas, em seu limite, e não em suas propriedades: “é o presente da operação pura, e não da incorporação” (LAZZARATO 2010, 140). Em outras palavras, é um presente sem propriedade, ele simplesmente acontece. Esse é o reino onde a improvisação é possível, o ato de doar (a si mesmo) e de se exaurir na própria experiência de seu acontecimento. Em 1984, Cage argumenta: “encontre uma improvisação que não seja descritiva do artista, mas que seja descritiva do que acontece e que seja caracterizada por uma ausência de intenção” (KUHN 2010, tradução nossa). Ou seja, o desapego do eu e das intenções, da memória e das experiências passadas do sujeito para se render ao que acontece. Entretanto, isso é, em si mesmo, uma intenção.

A música, em sua relação com o evento, implica um desapego constante: “ela chega, e não faz nada além de chegar. É da ordem do ‘acontecimento’, ou seja, do único, do imprevisível, um surgimento sem a possibilidade de vê-lo chegar. Ela é a recém-chegada e a passageira. Ela exige um trabalho de luto a todo momento: lamentar o presente, as imagens, as palavras” (DURAN, 2015, tradução nossa). O acontecimento não tem nada a ver com um fim, uma identidade ou uma história. Tudo isso vem depois. O acontecimento não dá conta de sua passagem: quando queremos agir sobre esse presente que nos constitui, já somos outro e somos destituídos de nosso poder de agir. Porque o sujeito não pode ser testemunha da atualização, ele também é transportado, muda e se torna outro. O acontecimento é imprevisível e inadequado. Isso leva ao tipo de subjetividade que já desenvolvemos:

um eu que é outro. Não é possível causar o acontecimento, mas é possível identificar-se com ele, permanecer no instante sem esperar nada do futuro ou ter qualquer expectativa. Porque os eventos ocorrem em nós, não como consequências de um sujeito, mas na medida em que nos aguardam.

Deleuze gosta de citar o poeta Joe Bousquet: “Minha ferida existia antes de mim; eu nasci para incorporá-la”. Não há antes e depois, apenas o instante tomado do meio, do entre. O acontecimento “é o que deve ser entendido, o que deve ser desejado, o que deve ser representado no que acontece” (DELEUZE 2005, p. 125, tradução nossa). Da mesma forma, a improvisação já estava esperando que a fizessemos acontecer, não como um motor que a coloca em movimento, mas com a única expectativa e desejo de que ela acontecesse. O que acontece deve então ser entendido e desejado (intencionado?), dentro dos termos em que acontece, e isso fará com que esse evento seja finalmente o que estávamos esperando, ou seja, o que tinha de acontecer. Mas não por muito tempo, porque é inapreensível: é sempre ainda futuro e já passado, mas permanecemos no instante para continuar representando e compreendendo o acontecimento. Sempre na forma de gerúndio. Não há expectativas a serem cumpridas na improvisação, também não pode haver um arrependimento sobre “o que poderia ter sido”. Concluamos, então, que cada experiência de improvisação é um evento que atualiza, no instante em que acontece, as linhas das quais é feita, incluindo o passado e o presente e se multiplicando a cada vez. É por isso que ela é irrepetível.

O'OO"

Vamos concluir com uma breve análise de uma obra que contém muitos dos elementos discutidos até agora. É paradoxal pensar em uma composição (e não em uma improvisação) feita por alguém que critica a improvisação para explicar algumas de suas características. Precisamente, essa análise desafia esses limites flexíveis para mostrar que uma obra composta antes do momento de sua execução é, no entanto, modificada no processo. A improvisação, segundo tentamos demonstrar neste artigo, só é possível se concebermos um sujeito aberto e rasgado, contaminado pela alteridade e pela aparição rupturista do passado no presente. A crítica de Cage, então, é legítima se pensamos num sujeito soberano condenado à repetição da mesmidade; porém nessa obra ele é bem ciente da noção de acontecimento e suas implicações.

Em 1962, Cage escreveu *O'OO"*, às vezes chamada de *4'33" No. 2*. A partitura consiste em uma única frase: “Em uma situação de amplificação máxima, execute uma ação disciplinada”⁸. A primeira apresentação da obra foi aquela em que Cage escreveu a frase. Em outras palavras, é um tipo de declaração performativa: ao mesmo tempo em que cria a obra, ele a executa. Escreve a obra e produz a ação que exige sua execução no mesmo ato. Nessa performance, a fim de cumprir o que é ordenado, a frase escrita por Cage foi amplificada. Entretanto, não era possível

⁸ Mais tarde, ele acrescentou outras frases, mas para o que se segue é suficiente.

saber o que a frase exigia antes de escrevê-la. Portanto, o momento da primeira apresentação é inaugural em um duplo sentido.

Levando em conta as concepções de tempo que estamos analisando, *0'00"* pode ser contrastado com *4'33"*. Esta última é uma obra que dá medida ao tempo, é uma espécie de contêiner do silêncio que tentará mostrar, em última instância, que ele não existe, mas o fará durante 4 minutos e 33 segundos. É verdade que cada interpretação será diferente de acordo com os sons produzidos no ambiente, mas em todos os casos a duração será a mesma. Ela estabelece um fragmento de tempo com um início e um fim. *0'00"* vai um passo além: é uma obra que, nas palavras de Deleuze (2005, p. 122), está “eternamente por vir e já passada”. Poderia ser a obra-acontecimento por excelência.

Ela pretende dar conta do tempo como um vazio, embora, isso seja impossível, como sabemos, o que é demonstrado toda vez que é executada e carregada de sons não intencionais e não especificados. Ela não tem duração temporal, mas o tempo é medido a partir da ação que ocorre, revelando a conjunção entre o tempo como duração e sua expressão em fragmentos heterogêneos, aquelas forças que tornam o tempo perceptível em seu estado puro. Além disso, essa peça é constantemente atualizada por meio da diferença em suas interpretações. É claro que não há duas interpretações iguais. Uma obra vazia que, na ausência de conteúdo e duração, revela sua impossibilidade. A obra nada mais é do que o acontecimento da realidade, sem nenhum outro parâmetro. Se não incluísse a solicitação de uma ação disciplinada, funcionaria da mesma forma; mas precisa de uma ação para acontecer. Somente dessa forma podemos perceber o vazio do tempo e da duração.

Qualquer ação torna seu acontecimento perceptível, já que o vazio não existe. A única coisa pela qual poderíamos censurar Cage é seu pedido de ação disciplinada, como se o sujeito que executa a peça pudesse ser o proprietário do que vai acontecer. Ele pode iniciar a ação, mas é aí que seu poder termina. O que quer que aconteça está além de seu controle e disciplina. O próprio Cage (2012, p. 145, tradução nossa) estava ciente disso: “Se, quando vamos a algum lugar, tivéssemos que decidir como dar o primeiro passo, nunca chegaríamos lá. Se o pintor tivesse que planejar cada pincelada antes da primeira, ele nunca pintaria nada”. Portanto, talvez a interpretação mais fiel de *0'00"* seja aquela que não planeja a ação a ser executada, mas simplesmente espera que ela aconteça. Porém, para chegar a esse ponto, o primeiro passo deve ser dado. Como vimos, o sujeito da espera deve ser ativo, mesmo que não tenha nenhum projeto ou propósito.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

BAKHTIN, Mijail. El problema de los géneros discursivos. In: *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

BARDET, Marie. *Pensar con mover*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia, In: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: FCE, 1993.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAGE, John. *Silence*. Madrid: Ardora, 2012.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. Introducción a las epistemologías del sur. In: *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DERRIDA, Jaques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

DERRIDA, Jaques; COLEMAN, Ornette. La lengua del otro: Ornette Coleman - Jacques Derrida, tradução e introdução de Gustavo Celedón Borquez. In: *Cuadernos del pensamiento latinoamericano* n° 19, p. 183-93, 2017.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

DURÁN, Cristóbal. La extracción del afecto musical: Deleuze y la composición de un tiempo flotante. In: *Revista De Teoría Del Arte*, (22), p. 47-60, 2015.

ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: *Obras Completas*. Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

FREUD, Sigmund. Psicología de masas y análisis del yo. In: *Obras Completas*. Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

GIANERA, Pablo. *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Filosofía de la relación*. Buenos Aires: Miluno, 2019.

GRÜNER, Eduardo. *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, 2007.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

KUHN, Laura. A few words about John Cage and improvisation. In: John Cage, *How to get started*, publicado em conjunto com uma instalação interativa na Slought Foundation, em 2010.

LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta limón, 2010.

MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre improvisación musical*. Madrid: Turner, 2012.

ROLNIK, Suely. Para una crítica de la promesa. In: Colectivo Situaciones (coord) *Impasse: dilemas políticos del presente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

TOOP, David. *En el maelström. Música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*. Buenos Aires: Caja negra, 2018.