



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**MURILO CAVAGNOLI**

**JAZZ E IMPROVISACÃO MUSICAL:  
RELAÇÕES ESTÉTICAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO**

**FLORIANÓPOLIS  
2012**



**Murilo Cavagnoli**

**Jazz e improvisação musical:  
Relações estéticas e processos de criação**

Dissertação apresentada como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciência Humanas.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kátia Maheirie

Florianópolis  
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cavagnoli, Murilo

Jazz e improvisação musical [dissertação]: relações estéticas e processos de criação / Murilo Cavagnoli ; orientadora, Katia Maheirie - Florianópolis, SC, 2012.

145 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Processos de criação. 3. Música. 4. Relações Estéticas. 5. Constituição do Sujeito. I. Maheirie, Katia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

**Jazz e improvisação musical:  
Relações Estéticas e Processos de Criação**

**Murilo Cavagnoli**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Psicologia e aprovada pelo Curso de Pós-Graduação em Psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina no dia 29/10/2012 em Florianópolis – SC – Brasil.

---

Profa. Dra. Kátia Maheirie  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Orientadora

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Hering Coelho  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Examinadora

---

Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Examinadora

---

Prof. Dra. Deisi Lucy Montardo  
Universidade Federal do Amazonas  
Examinadora



## AGRADECIMENTOS

Escrever é um ato que por vezes parece solitário, mas só é possível no encontro daquele que escreve com muitas outras vozes, capazes de fazer surgir, aos poucos, o sentido daquilo que se tinha apenas como idéia vaga. Durante o percurso de escrita desta dissertação, algumas destas vozes se fizeram muito presentes, mesmo nos momentos onde parecia difícil produzir.

Agradeço a minha orientadora, Dr. Katia Maheirie, por me fazer ver meu objeto de pesquisa de uma forma cada vez mais cativante, pela disposição e empatia com as quais orientou este trabalho. Agradeço ainda pelas grandes contribuições teóricas que fez, gerando sempre a dúvida necessária, e ao mesmo tempo abrindo portas para que o novo passasse a ganhar sentido.

Agradeço a minha família, que esteve sempre presente e que, com muito afeto, proporcionou todas as condições para que este trabalho fosse concluído.

A Sayonara Jung, que durante este tempo esteve sempre ao meu lado, ouvindo, opinando e acolhendo as angústias que a prática da pesquisa gera, com o carinho, a alegria, a paciência e a generosidade que a fazem uma pessoa cada vez mais admirável.

Também agradeço ao amigo Fred Mezzaroba, que gentilmente revisou este trabalho algumas vezes, me permitindo repensar em questões importantes para a pesquisa a partir de outro olhar.



## RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo compreender de que modo se dão as relações estéticas e os processos de criação no encontro entre músicos que se dedicam, em coletivos, ao trabalho acústico da improvisação musical. Compreendemos a música como uma linguagem reflexivo-afetiva, capaz de produzir sentidos compartilháveis e ao mesmo tempo singulares, e o sujeito como constituído historicamente por relações dialéticas e dialógicas. Como procedimentos metodológicos, fomos orientados pelos apontamentos de Vygotski e de Bakhtin, além do método progressivo-regressivo de Sartre. Realizamos entrevistas com dois sujeitos de pesquisa e participamos de sessões de improvisação musical, com o objetivo de compreender de que modo a prática da improvisação atua como produtora de sentidos nas relações entre os sujeitos que compõe um pequeno coletivo musical. A criação, compreendida nas perspectivas de Bakhtin e de Vygotski, pressupõe sujeitos em relação dialógica, marcados pela polifonia e envolvidos na produção de uma obra musical em devir. Dentre os resultados, compreendemos que o ato da *performance* musical em grupo gera as condições para que, na relações entre os músicos que aí se estabelece, se torne possível apreender a música esteticamente. Os participantes de uma *sessão de improvisação musical* estão engajados na música tanto como ouvintes, interpretando as produções que são objetivadas, subjetivando o material sonoro e as percepções que tem dos outros músicos, quanto como intérpretes e improvisadores. É no encontro com o outro que os músicos ressignificam suas experiências anteriores, em um movimento mediado pela imaginação e pela linguagem musical, capaz de produzir o novo através do processo de criação.

**Palavras-Chave:** Música; Constituição do Sujeito; Relações Estéticas; Processos de Criação.



## ABSTRACT

This work has the objective of comprehending how the aesthetic relations and the processes of creation occur while musicians dedicate themselves to the acoustic work and musical improvisation. We comprehend the music as a reflexive-affective language, able to produce sharable meanings and singular meanings at the same time, and the subject constituted historically by dialectic and dialogic relations. As methodological procedure, we were guided by Vygotsky and Bakhtin pointings, in addition of the progressive/regressive method of Sartre. We submitted two subjects to interviews and we joined improvisation music sessions with the objective of comprehend the way improvisation acts as producer of meanings among the subjects that compound the group. The creation comprehended in the Bakhtin and Vygotsky perspectives presumps subjectives in dialogical relation, characterized by polyphony and envolved in the production of a new musical feature in becoming. In the middle of the sort of results, we comprehended that the act of the group musical performance generates the conditions that, in relations established about musicians, makes possible to learn the music aesthetically. The participants of a jam session are as engaged as listeners, interpretating the productions that are objectivated, subjectivating the sound material and the perceptions that they have about the other musicians, as interpreters and improvisers. It is in the meeting with the other that the musicians ressignify their precedent experiences, in a movement mediated by imagination and by the musical language, capable of producing the new through the process of creation.

**Key-Words:** Music; Subject Constitution; Aesthetic Relations; Creation Process.



## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2.</b>	<b>MÉTODO.....</b>	<b>23</b>
2.1	Sujeitos de pesquisa e procedimentos de produção de informações.....	24
2.2	Encontros com a música: fragmentos das histórias de vida.....	27
2.3	Procedimentos para análise das informações.....	32
<b>3.</b>	<b>Formação musical e a relação sujeito/música: Disciplina e Liberdade.....</b>	<b>37</b>
<b>4.</b>	<b>A música como produtora de sentidos nas relações estéticas.....</b>	<b>65</b>
4.1	Sujeito e objeto na Relação Estética.....	66
<b>5.</b>	<b>Do território ao singular: por mais vida na música.....</b>	<b>79</b>
<b>6.</b>	<b>Grupo e relações dialógicas nas práticas musicais.....</b>	<b>93</b>
<b>7.</b>	<b>A música como linguagem.....</b>	<b>105</b>
<b>8.</b>	<b>Considerações finais.....</b>	<b>123</b>
<b>9.</b>	<b>Referências.....</b>	<b>127</b>
<b>10.</b>	<b>Anexos.....</b>	<b>135</b>
<b>11.</b>	<b>Apêndices.....</b>	<b>139</b>



## INTRODUÇÃO

O jazz, em suas várias formas de ser executado e interpretado, constitui um campo da música cativante para aquele que o contempla como ouvinte, quem atua como músico e o executa, ou quem se interessa por este gênero musical como pesquisador. Acredito que começo esta investigação situado entre estas três posições.

Através das experiências que tive atuando como contrabaixista em conjunto com músicos de jazz, passei a me interessar cada vez mais pelo modo como se produzem as improvisações musicais deste gênero. A proposta de pesquisar a improvisação no jazz surgiu do interesse em compreender as relações entre os sujeitos envolvidos no processo de criação implicado neste gênero musical. Quando pude experimentar o processo de criação, que é inerente a improvisação musical, chamou-me a atenção a situação peculiar na qual os improvisadores se encontram: suas expressões, seus olhares, suas falas, a particularidade com que cada um toca seu instrumento e executa a música, conduzem a uma certa forma de interação do grupo. O processo de criação me pareceu muitas vezes fortemente determinado pelo tipo de vínculo que se estabelece na situação e pela capacidade que cada músico do grupo demonstra em compreender o outro e a linguagem musical.

Cada improvisador precisa situar-se em relação à forma como o grupo entende, elabora e executa a música, criando na interação e reorganizando-se nas situações novas durante as performances, que ganham sentido no presente, no momento da relação entre os músicos, mas se dirigem rumo ao futuro, sempre aberto a condição de incerteza e ao inusitado que a criação coletiva proporciona.

Se considerarmos esses músicos como sujeitos constituídos sócio-historicamente, e a música como uma linguagem que, como afirma Maheirie (2003), se caracteriza como reflexivo-afetiva e é capaz de produzir novos sentidos, encontramos no jazz um campo onde os encontros são privilegiados, no qual a atividade criadora não depende somente dos elementos formais da prática musical. Deste modo, a improvisação musical nos aparece como contexto expressivo para a análise da atividade criadora, tal como se dá na relação entre os sujeitos.

Quando, neste trabalho, falarmos da música, na tentativa de nos aproximarmos de noções que nos permitam compreender melhor os processos de criação e a relação estética mediada por este fazer humano, o objetivo será focar nossa atenção nos seus significados e sentidos, que emergem na relação entre os músicos, permitindo a mediação entre o objetivo e o subjetivo no contexto da improvisação. A música aqui é

entendida como “uma forma de comunicação, de linguagem, pois por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (Maheirie, 2003, p.148).

Partimos de um olhar da psicologia e, é claro, reconhecendo a importância evidente da teoria musical e da musicologia nas análises dos processos de criação, optamos por direcionar nosso estudo à relação vívida que acontece entre sujeitos criadores e a prática musical, entendendo a relação dialógica e a mediação semiótica como elemento imprescindível.

Para analisar a interação entre os músicos nos grupos dispostos a desenvolver a atividade criadora, nos utilizaremos de autores de perspectivas epistemológicas diversas. Temos consciência desta diversidade epistemológica, mas acreditamos que as ferramentas teóricas criados por perspectivas diferentes nos dão recursos importantes para ampliar nosso olhar sobre a música, os processos de criação, a produção de subjetividade que é inerente ao acontecimento estético e às relações. Dessa forma, mesmo abordando o objeto por várias perspectivas, tomamos o cuidado de não incorrer em análises que sejam incoerentes ou contraditórias, mesmo que o objetivo do trabalho não seja o de aproximar epistemologicamente diferentes teorias.

A criação acontece quando o homem ultrapassa os limites da simples reprodução do que já existe, em um esforço de lançar-se por meio da subjetividade, em relação às referências das quais se apropriou ao longo de sua história como artista. A multiplicidade de nossas experiências é que nos dá a oportunidade de produzir novos sentidos, em um diálogo do sujeito com o contexto e com aquilo que já foi produzido. O processo criativo, mediado pela imaginação humana, é compreendido como um movimento integrado, onde emoção, elementos da cultura, imaginação, afeto e reflexão, geram as sínteses complexas que se formam nesta relação e produzem o novo. (Vygotski, 2003).

A criação do jazz a partir da improvisação, assim como a sua assimilação e significação, pode ser vista de uma forma que leva em consideração tudo aquilo que extrapola os aspectos estritamente formais, teóricos e racionais de sua composição. O contexto onde se dá a improvisação, que aparentemente não está ligado estritamente à produção do material sonoro que compõe a música objetivada, e tudo aquilo que Vazquez (1999) considera como “extra-estético” (e que pode vir a ser parte da relação estética), também têm um papel importante na forma como os sentidos e os significados se constituem.

Técnica e teoria musical fazem parte da matéria concreta da música, mas também não são imutáveis e desvinculadas do momento histórico onde aparecem e se desenvolvem. Seu domínio e o acúmulo de referências e *Standards*<sup>1</sup> que possam ser usados no momento da improvisação é imprescindível.

Fazer música improvisada, desta forma, é um trabalho que vai desde conhecer e compreender as referências já produzidas, identificar a estrutura harmônica de uma música (para que se saiba de que modo é possível improvisar sobre ela), até o movimento de compreender as intenções do outro, através das entonações, volumes, timbres e tensões, dos movimentos dos corpos, dos olhares e das relações que vão se estabelecendo durante a *performance*. Percebemos a importância destes elementos quando nos debruçamos sobre manuais didáticos dedicados às técnicas de improvisação no jazz:

Para uma construção mais coerente de um solo ou um improviso, devemos observar diversos aspectos, que podem ser técnicos, composicionais, ou que envolvam questões ligadas ao estudo de melodias de outros compositores ou então de solos de outros improvisadores. (Barasnevicius, 2009. P.179)

A técnica é muito importante para a criação, mas, no entanto, “junto dela encontra-se também um mundo de movimentos, de dinâmicas e de significados construídos pelo sujeito que vibra nele próprio, nos quais a música toca e os quais busca compreender”(Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p.106). A música se faz atravessada por um significado social por estar ligada ao contexto de onde emerge, ao mesmo tempo em que possibilita ao sujeito concreto a constituição de significados singulares.

Segundo Araújo (1992, p.08), a música pode ser compreendida a partir de três olhares que são complementares e demarcam sua função social: como uma expressão de grupos sociais específicos, com características culturais e referências musicais bem definidas; como representação do cotidiano destes grupos; e ainda como uma mercadoria, valorizada também pelo seu aspecto produtor de identidade. Araújo (1992) ainda nos faz refletir a partir do conceito de “trabalho

---

<sup>1</sup> *Standard*, na linguagem do jazz, são composições que adquirem certa popularidade e passam a fazer parte do repertório básico que deve ser conhecido pelo improvisador. Se constituem por transcrições feitas a partir de gravações tidas como importantes para o jazz, ou são apreendidas pela tradição oral.

acústico” (Araújo, 92, p.10), refere-se à produção de sentidos e signos como um campo do trabalho humano, onde a música aparece como um elemento capaz de produzir aquilo que é socialmente compartilhado e também como produtora de processos identitários.

Entender o processo de criação musical como “trabalho acústico” faz com que nosso olhar sobre a prática da improvisação se amplie consideravelmente. Esta atividade humana extrapola a condição de entretenimento, passando a assumir o papel de uma produção capaz de gerar consideráveis transformações na realidade, de promover a construção de identidades singulares e coletivas e dar produzir a nossa subjetividade no encontro com a materialidade que pode ser compartilhada.

Vista sob este enfoque, consideramos a improvisação musical no jazz como um meio capaz de promover relações que permitem dialetizar as dimensões subjetiva e objetiva que nos constituem no devir histórico (Maheirie, 2003), o que também pressupõe um esforço em dar forma ao rico encontro que põe em relação às idiosincrasias de cada sujeito que compõe o grupo. O processo de identificação, intrínseco à constituição da subjetividade, representa no homem a procura constante por objetivar-se em relação a um determinado projeto, a um determinado conjunto de escolhas, que pode ser negado no conflito com escolhas outras, e reconduzido em direção a uma objetividade nova.

As formas que o jazz assume ao longo de sua história, por si só, nos fazem refletir e perceber como as transformações são processuais, pois a riqueza de possibilidades que temos atualmente (no que se refere aos modos instituídos de executar o jazz e aos gêneros musicais que se formaram a partir dele) são fruto do trabalho de muitos músicos, determinados a ir além dos elementos que já haviam sido previamente elaborados, deixando sua marca no todo complexo que compõe este gênero musical.

Um grande número de transformações vem reelaborando o sentido que esta prática musical assume em cada contexto específico, desde o começo do século XX até a atualidade. É impressionante perceber como este gênero musical se modifica e se atualiza quando nos deparamos com sua história, desde os primeiros grupos de *Ragtime* e *Dixieland*, até a quase inabarcável quantidade de gêneros do jazz que temos atualmente.

Desde seu surgimento no início do século XX, o jazz possui na improvisação um de seus aspectos mais peculiares e importantes. A improvisação permeia a capacidade de reconstrução e releitura do jazz que há pouco citamos. Encontramos formas de executá-lo onde a

improvisação se destaca e se torna mais complexa (como no *Free Jazz* e no *Bebop*)<sup>2</sup> e formas onde o jazz é executado partindo da partitura escrita (sem deixar de lado as idiossincrasias de cada músico). Segundo Hobsbawn (1989), o jazz se caracteriza como uma música de executantes, o que torna central a improvisação individual ou coletiva. “O jazz não é simplesmente música improvisada ou não escrita. Porém, em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos, e muito provavelmente em suas improvisações efetivas – e é preciso que haja espaço para improvisações” (Hobsbawn, 1989, p.53).

A improvisação está relacionada à capacidade que o músico desenvolve para tecer, em tempo real (no momento em que toca seu instrumento e envolvido pela produção coletiva) variações em torno de uma melodia que lhe serve de base. Na prática da improvisação, o estilo individual de cada músico se faz evidente e muitas vezes contrasta com a intenção dos outros músicos, o que deixa ainda mais interessantes as possibilidades de síntese entre as diferentes leituras do acontecimento que compõe o processo. “No caso do jazz, as improvisações trazem os diversos estilos individuais, reconhecidos pela audiência, e que por vezes fazem referências muito significativas, como por exemplo no caso de paródias e citações” (Bastos, Piedade, 2007, p 04.). As referências, como as paródias e as citações de obras já conhecidas pelos músicos e pelos apreciadores do jazz (*Standards*), dizem respeito também a certa cultura musical, que faz parte da formação do músico e de sua vivência enquanto sujeito ativo e criativo, o que leva a construção de uma “retórica musical” (Bastos, Piedade, 2007 p.05) específica.

São as releituras destas referências e a síntese com outros gêneros musicais, principalmente realizada através da construção de hibridismos (Piedade, 2011), que constituem possibilidades outras no trabalho acústico. Formas híbridas passam a existir quando as estruturas contrastadas continuam cada uma delas representada, enunciando

---

<sup>2</sup> O bebop passa a ser executado a partir dos anos 40. Promove a utilização de novas estruturas rítmicas e da ênfase ao papel do solista, procurando novos horizontes para o jazz. Segundo Albino e Lima (2011) “Sua execução em andamentos rapidíssimos, com harmonias mais complexas, revolucionou a forma de executar o jazz, implicando em sua modernização.” Neste estilo a improvisação ganha grande importância. (ver músicos como: Charlie Parker, John Coltrane e Miles Davis).

O free Jazz, posterior ao Bebop, também se caracteriza como um momento de renovação, negando as regras dos sistemas notacionais e rumando a uma busca por mais liberdade na criação. (ver músicos como: Ornette Coleman, ArchieShepp, Eric Dolphy, Don Cherry e Charles Mingus).

sentidos que são postos em relação dialogicamente. As contradições, impossibilidades, semelhanças e novas formas de comunicação daquilo que se enuncia na música são os elementos articulados. Estes elementos, em vez de simplesmente se fundirem, coexistem, enriquecendo a música, desde que sejam postos em relação em uma postura polifônica, onde os enunciados sejam tomados numa posição de igualdade em relação às infundáveis possibilidades que se anunciam.

Quando falamos da cultura<sup>3</sup> na produção artística, ou falamos de uma retórica musical que se enuncia nas produções de um grupo de músicos, relacionamos estas idéias às formulações de Bakhtin referentes à criação estética. Bakhtin (1921) afirma que a criatividade humana nasce na sociedade e para a sociedade, de forma que não podemos descontextualizar a criação da situação histórica que a possibilitou:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. (Bakhtin, 1921, p.3)

A arte, para Bakhtin, não pode ser estudada sem que se pense nas suas relações com o social, do qual não está descolada. Nosso interesse em relação a este ponto em particular centra-se em perceber e analisar como estes sujeitos, postos em relação no contexto da improvisação musical, passam a subjetivar esse momento e vivenciar a *performance* musical coletiva esteticamente.

---

<sup>3</sup> O termo cultura, pelas vastas possibilidades de apreensão e interpretação que permite, precisa ser situado quanto a sua utilização neste trabalho. Na perspectiva de Geertz, a cultura humana está intimamente relacionada com a troca simbólica e a mediação semiótica. “O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias.” (Geertz, 1978, p.04). A cultura constitui-se como um movimento vivo, produzido nas relações entre sujeito e sociedade, possíveis no constante diálogo que nos constitui. Ainda segundo o mesmo autor, “o comportamento humano é visto como ação simbólica. Uma ação que significa, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita ou a ressonância na música” (Geertz, 1978, p.17).

De acordo com Schutz (1964), as performances musicais coletivas se caracterizam como uma situação em que cada músico “tem de prever o outro por meio da audição, atrasos e antecipações, qualquer virada na interpretação do outro, é estar preparado a qualquer momento para ser líder ou acompanhador” (Schutz, 1964, p. 176). A resposta do improvisador à sua própria *performance* e à do outro acaba por direcionar a atividade criadora. No processo de criação do jazz, se colocam em jogo a forma como cada sujeito envolvido na improvisação subjetiva a realidade e objetiva sua subjetividade (Maheirie, 2002; 2003) na obra musical que se encontra em devir, sendo criada simultaneamente pela interação e as objetivações dos músicos. Existe, sob nossa ótica, um contexto relacional e colaborativo na criação musical que merece atenção na pesquisa. Partindo de tais pressupostos, temos como objetivo geral investigar os processos de criação e as relações estéticas entre os sujeitos que experienciam a improvisação musical coletiva.

Neste primeiro capítulo introdutório, discorreremos brevemente sobre alguns elementos teóricos e algumas percepções emergentes no campo de pesquisa, que foram determinantes para a compreensão que tivemos dos processos de criação e das relações estéticas no contexto da improvisação musical em grupo. Estes apontamentos serão retomados com mais clareza no desenvolvimento do trabalho e relacionados às informações obtidas a partir das vivências que tivemos durante a pesquisa de campo.

No capítulo seguinte serão expostos os pressupostos metodológicos que direcionaram a construção da dissertação, o trabalho de campo e a análise dos dados. A postura metodológica que assumimos, tanto no encontro com os músicos que passaram a ser nossos sujeitos de pesquisa, como nas idas a campo, registro das informações e posterior análise, dizem muito a respeito da forma como as conclusões do trabalho foram alcançadas. Sendo assim, consideramos importante abordar com detalhes este percurso metodológico, abordando também, brevemente, a história de vida dos dois sujeitos que participaram ativamente desta pesquisa e de suas trajetórias enquanto músicos.

Em seguida, passaremos ao trabalho de análise das informações obtidas durante nossa incursão pelo campo. Abordamos, em princípio, alguns elementos relativos a formação musical dos sujeitos de pesquisa. Posteriormente, analisaremos os processos de criação e as relações estéticas tais como acontecem nas relações que se produzem entre grupos e sujeitos que participaram da pesquisa. Questões referentes ao trabalho do coletivo, da relação entre a música e as experiências de vida

dos sujeitos de pesquisa serão abordadas posteriormente. No último capítulo das análises, focamos nossa atenção na música como uma linguagem capaz de mediar o trabalho acústico coletivo. Nas considerações finais, apresentaremos os principais resultados obtidos no encontro com nosso campo de pesquisa, e os possíveis desdobramentos futuros desta dissertação.

A construção da análise dos dados é pautada no pressuposto de que as contribuições conceituais expostas no trabalho possam ser postas em relação durante a escrita, em um movimento dialético e dialógico com a experiência proporcionada pela interação com as práticas musicais vivenciadas no encontro com os sujeitos de pesquisa, com a música, e com as teorias que buscam ampliar nosso entendimento do tema em questão.

## 2. Método

O percurso da pesquisa começa marcado pelo desejo de compreender as transformações que o jazz sofreu ao longo do século XX e as formas de apropriação deste movimento pelos músicos contemporâneos. Não haveria sentido em descontextualizar as formas da produção atual (mesmo que analisada em contextos restritos e singulares) da rica história de mudanças, invenções criativas e apropriações de outros movimentos musicais que marcam o jazz no último século. Um olhar histórico e dialético sobre a realidade nos faz lembrar que “o objeto de pesquisa não está dado e, uma vez que é constituído historicamente, se faz necessário perscrutá-lo nesse processo” (ZANELLA 2004, p.129).

Mesmo antes de ter contato com nossos sujeitos de pesquisa, conhecer a história do jazz e seus processos de transformação foi importante e facilitou tanto nosso diálogo com os pesquisados, quanto à aproximação entre música e psicologia que se fez necessária. Em vários momentos, na análise das informações, elementos relacionados à história do jazz e as características deste gênero musical são citados e referenciados, em uma tentativa de tornar mais familiar àquilo que até então nos era quase que desconhecido.

A gênese teórica e a gênese social são inseparáveis, de modo que o momento da pesquisa se caracteriza também como momento de intervenção e interação com o campo. O ato de pesquisar faz com que o pesquisador esteja implicado na realidade que pretende conhecer, de modo que procuramos acompanhar os complexos processos de subjetivação e as expressões dos processos de singularização dos quais também participamos ativamente, no enalço de uma relação entre teoria e prática que seja complementar. A ação da pesquisa é vista como “uma intervenção no rastro dos acontecimentos, nos movimentos criativos de novas formas de subjetivação” (PAULON, 2005, p.09).

A escolha dos pressupostos que direcionam o método da pesquisa é uma etapa que ressoa fortemente no movimento da investigação. Tanto pesquisador como os sujeitos pesquisados são perpassados pela orientação metodológica, o que faz desse um ponto a ser refletido e elaborado cuidadosamente.

Sob a ótica da psicologia histórico-cultural, tanto pesquisador como pesquisado devem ser vistos como sujeitos em relação, que se constituem ao mesmo tempo em que constituem a realidade ao seu redor. Ou seja: o sujeito modifica a realidade com suas objetivações, ao mesmo tempo em que se apropria da realidade em um movimento de

subjetivação, constituindo neste processo sempre novos sentidos. Dessa forma, concordamos com Zanella (2007) quando afirma que

a tarefa daquele que realiza a análise é conhecer os movimentos do sujeito nas relações que este estabelece e, ao mesmo tempo, as condições dessas mesmas relações que possibilitam a emergência de algumas possibilidades para os sujeitos (Zanella, 2007, p.28).

O objeto pesquisado deve ser visto como algo em construção, que se faz historicamente e não se encontra como dado acabado e imutável. Segundo Zanella (2007), referindo-se as indicações metodológicas de Vygotski, durante a pesquisa “é necessário ir além do que fenotipicamente ‘aparece’, pois esse ‘dado’ é resultado de um processo que se constituiu a partir de determinadas condições, históricas e sociais” (Zanella, 2007, p.29).

O conhecimento construído na pesquisa é provisório, em decorrência dos movimentos dialéticos da realidade. Especialmente nas ciências humanas, onde o campo de pesquisa se constitui por pessoas, que são ao mesmo tempo sujeitos ativos e objetos de estudo, em uma relação de reciprocidade com o pesquisador, as conclusões de pesquisa não devem ser vistas como definitivas. Dessa forma, não pretendemos estudar a criação musical como um objeto acústico a ser finalizado, como algo acabado, mas como uma experiência em processo na relação entre o grupo de músicos. Experiência que se encontra em um movimento aberto, transformador do sujeito e do contexto do qual este participa. A criação musical no jazz não se condiciona a uma relação causal, estando sempre aberta a novas sugestões e leituras do que já foi produzido, dependendo daquilo que entra em jogo na prática da improvisação.

Assim como na música, no processo de pesquisar procuramos também nos manter abertos ao inusitado, construindo sentidos coletivamente, e entendendo que estes sentidos são capazes de se reelaborar constantemente durante a experiência da pesquisa.

## **2.1 - Sujeitos de pesquisa e procedimentos de produção de informações:**

A partir de nossa inserção no campo de pesquisa, nosso esforço concentrou-se em investigar como atualmente os músicos de jazz

experenciam as relações estéticas e de que forma a atividade criadora, que se manifesta na improvisação musical, cria ressonâncias no modo como estes subjetivam as relações que estabelecem com outros sujeitos no processo de criação.

A inserção no campo de pesquisa se deu inicialmente com uma breve exploração das possibilidades que se oferecem para a investigação nos grupos ligados à improvisação musical na cidade de Florianópolis. Neste primeiro encontro com o campo, realizaram-se conversas informais com sujeitos que possuem alguma influência na cena do jazz na cidade, e que poderiam abrir novos caminhos para a pesquisa. Mesmo essas incursões iniciais já trouxeram alguns questionamentos e foram registradas em diário de campo.

Compartilhamos aqui da noção de campo de pesquisa apresentada por Spink (2008). Para este autor, estar no campo não quer dizer necessariamente estar presente no espaço ocupado pelo sujeito de pesquisa, mas tem relação com todo o trabalho que passa a se desenvolver a partir do momento em que escolhemos um tema ou um problema e nos conduzimos ativamente a ele. Spink (2008) descreve o campo de pesquisa como um “campo tema” (2008, p.72), que passa a fazer parte da vida do pesquisador não só quando este está em contato com seus sujeitos de pesquisa, mas o conduz a busca por informações, publicações relacionadas ao tema, encontros interessados com contextos também relacionados ao tema, e a uma vivência do cotidiano inserida e posicionada de uma maneira atenta a aquilo que nos interessa.

Referindo-se ao ato de pesquisar, Spink (2008) nos dá um exemplo do que a noção de campo tema significa:

Não estamos no campo porque fomos para um lugar distante, porque fomos visitar um centro comunitário, passar o dia num posto de saúde ou ficamos na fila para receber senha no serviço de intermediação de empregos. Estamos no campo porque estamos no campo-tema como matriz de questionamento e argumento, de ação e narração. (Spink, 2008, p.74-5)

Deste modo, conhecer a história do jazz, ouvir composições consideradas importantes, participar de eventos relacionados a este gênero musical, atuar como músico em sessões de improvisação, junto a grupos que possuem este costume, faz parte do campo de pesquisa,

assim como conhecer, entrevistar, conviver e interagir com os sujeitos de pesquisa escolhidos durante o processo.

Tendo esta noção no horizonte, durante o segundo semestre de 2010, dediquei-me a conhecer um pouco melhor os músicos de jazz da cidade de Florianópolis, e os movimentos relacionados a improvisação musical coletiva que se evidenciavam.

Destas conversas e visitas a lugares onde as sessões de improvisação aconteciam (que em primeiro momento tinham um caráter exploratório), surgiram novos desdobramentos, e acabei aproximando-me mais de dois músicos (Alegre Correa e Dinho Stormiviski<sup>4</sup>). Tal aproximação se deu pelo fato destes músicos serem sujeitos com histórias relacionadas tanto a música como a improvisação musical no jazz, e que se mostraram dispostos a dialogar e participar da pesquisa. Para que pudesse me aproximar destes dois músicos, os encontros constantes com outros músicos e a visita a locais onde acontecem apresentações de grupos de jazz foram fundamentais.

O fato de nos dedicarmos as entrevistas e a análise com mais proximidade dos processos de criação dos grupos onde participam estes dois sujeitos, se deve a necessidade de investigar a criação musical como um acontecimento situado em um determinado contexto histórico e relacionado aos movimentos de objetivação e subjetivação. A pesquisa tem um caráter qualitativo, e procuramos compreender a relação que se estabelece entre estes sujeitos e o contexto do qual fazem parte. Orientados pela perspectiva metodológica da psicologia histórico-cultural optamos por nos dedicar a análise cuidadosa (através de entrevistas, observações e o trabalho de campo) do modo como se dão as relações entre estes sujeitos, as práticas musicais e o contexto cultural, o que justifica a escolha de apenas dois participantes como sujeitos de pesquisa.

Antes de tudo, precisamos conhecer um pouco melhor quem são os dois músicos que participaram das entrevistas e com os quais tive contato com certa frequência durante o desenvolvimento deste trabalho. Eles são dois sujeitos com histórias bastante diferentes, sendo um deles (Alegre Correa) já consagrado internacionalmente no cenário do jazz e da música instrumental, e o outro sujeito (Dinho Stormóvski) no momento da pesquisa era estudante de música da UDESC, mas também é um músico reconhecido por sua habilidade como guitarrista e como

---

<sup>4</sup> Os sujeitos assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, optando por divulgar seu nome verdadeiro nesta pesquisa. Ver apêndices.

vocalista, responsável pela construção de vários projetos musicais tanto na cidade de Chapecó como em Florianópolis.

Abordaremos aqui alguns dados biográficos dos dois, já que fragmentos da história singular de cada um destes sujeitos são relevantes para compreender os desdobramentos de suas atividades enquanto músicos. O conhecimento se constitui na inter-relação entre as pessoas, de modo que aqui também procuramos compreender a profundidade destas relações e quais os desdobramentos existenciais que ganham sentido a partir delas. O papel que a música tem na constituição de cada um, a compreensão que os músicos têm do processo de criação e da própria música, passa pela compreensão de suas experiências enquanto processo e em direção ao futuro, marcado por encontros com outras vozes capazes de rearranjar sentidos e ressignificar estas experiências.

## **2.2 - Encontros com a música: fragmentos das histórias de vida.**

Alegre Correa nasceu em 09 de julho de 1960, na cidade de Passo Fundo (RS) e tem uma história com a música que se alonga desde seus 13 anos de idade. Atualmente reside em Florianópolis e tem uma trajetória vinculada a nomes importantes do cenário nacional e internacional do jazz. No ano de 2010, Correa recebeu um Grammy Awards, (considerado pelo músico como o maior reconhecimento de sua carreira até então) pela sua atuação como guitarrista no disco “75”, de “Joe Zawinul & The ZawinulSyndicate” (Heads Up International), na categoria “Melhor Álbum de Jazz Contemporâneo”.

Recebeu diversos prêmios em sua carreira, entre eles, em 2003, foi eleito músico do ano pelo “Austrian Hans KollerAward”. Antes disso, em 1989, se mudou para Viena – Áustria, fundando quatro anos mais tarde, o “Alegre Corrêa Sextett”, com o qual realizou diversas turnês pela Europa, tocando em lugares como a Opera de Viena e participando de turnês na Alemanha, Suíça, Itália, Hungria, Luxemburgo, Croácia, Eslovênia, Turquia e Israel. De volta ao Brasil, em 1995, com a gravação do seu segundo CD, “Negro Coração”, conhece Hermeto Pascoal, importante figura do cenário da música instrumental brasileira, com quem também teve a oportunidade de tocar algumas vezes.

Já no ano de 2005, Corrêa passou a integrar o grupo The ZawinulSyndicate, organizado por Joe Zawinul (que tocou com grandes nomes do jazz como Cannonball Adderley, Miles Davis e a banda WeatherReport, que tinha como integrante o célebre contrabaixista Jaco

Pastorius), permanecendo por dois anos, e realizando turnês e shows por toda a Europa, Estados Unidos, América do Sul e Ásia.

Durante toda a sua carreira, fez apresentações e composições com grandes nomes como Arnaldo Antunes, João Gilberto, Luis Carlos Borges, Renato Borghetti, Scoth Handerson, Bert Mayer, Marcelo Onofri, Izabel Padovani, Aziz Sahmaoui, Mark Murphy, Hermeto Pascoal., Mathieu Michel, Nathaniel Townsley, Julio Barreto, entre outros.<sup>5</sup>

Alegre Corrêa é uma das figuras mais importantes do cenário do jazz na cidade de Florianópolis, e em conjunto com músicos como Guinha Ramirez e Toucinho Batera, pode ser considerado como um dos grandes difusores e incentivadores do gênero “música instrumental” na cidade e no país. É interessante também notar que durante toda a sua carreira, Corrêa não participou de nenhum curso de formação musical, mas dedicou-se ativamente aos estudos de métodos teóricos e de vários instrumentos.

Já nosso outro sujeito de pesquisa, Fernando Stormóvski, conhecido como “Dinho”, é natural de Chapecó – SC. Desde muito cedo, por volta dos 6 anos de idade, passou a ter aulas de violão popular na escola de artes do município onde nasceu, dedicando-se principalmente a aprender a tocar violão e cantar. Sua entrada no mundo da música se deu pelo aprendizado dos ritmos populares, como o sertanejo e a música gauchesca tradicionalista. Posteriormente, ainda na “Escola de Artes”<sup>6</sup> de Chapecó, passou a focar seus estudos na música erudita, tendo aulas de técnica de instrumento, leitura musical e teoria, até por volta dos 16 anos de idade.

Depois de concluir o curso de violão clássico, passou a dedicar-se ao estudo da guitarra, mais como autodidata e através de métodos e vídeo-aulas voltadas para o instrumento. Por um período de cerca de 5 anos, dedicou-se a compor e a tocar em várias bandas na cidade onde nasceu, sendo que uma delas (Banda Encruzilhada) até hoje continua ativa, e possui um número considerável de fãs na região.

No ano de 2007, mudou-se para Florianópolis, onde passou a cursar Licenciatura em Música, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Segundo Dinho, foi o interesse pela música

---

<sup>5</sup> Para escutar as músicas de Alegre Correa e encontrar maiores informações sobre seu trabalho, visite a página <http://www.myspace.com/alegrecorrea>.

<sup>6</sup> Centro Municipal de ensino da cidade de Chapecó, existente a mais de 20 anos, destinado a formação em artes como a música clássica, a música popular e a dança.

brasileira e pelas formas do jazz que o levaram a procurar a formação em música oferecida em Florianópolis. Em 2010, teve a oportunidade de viajar aos Estados Unidos e estudar em um curso de bacharelado em jazz por 6 meses, com bolsa de estudos, oferecida pela UDESC. Além destas experiências em sua formação, Dinho participou de dezenas de festivais e workshops voltados para músicos em Florianópolis, Itajaí, Curitiba, Joinville e outras cidades.

O trabalho autoral de Dinho encontra-se em algumas produções da banda encruzilhada, e em coletâneas de festivais de músicas como o FEMIC, de Santa Catarina. Atualmente reside em Florianópolis, e desenvolve trabalhos na ilha com Françoise Muleka, Diogo Valente e Luciano Bilu e também com nossos outros sujeitos de pesquisa, Alegre Correa.

Conhecendo estes sujeitos, depois de alguns encontros, passei a compreender melhor o contexto onde desenvolviam seus trabalhos como músicos e compositores, o que renovou nosso interesse pelo tema. O conhecimento do contexto que situa o campo de pesquisa e dos sujeitos que participaram posteriormente das entrevistas, foi se construindo ao longo de várias incursões, e permeado pelo estabelecimento de vínculos com grupos aonde as práticas musicais e os processos de criação aqui pesquisados se fazem presentes. Dessa forma, entendemos o trabalho de campo como toda a trajetória que nos levou tanto a escolha dos sujeitos de pesquisa, como as observações e as entrevistas que seguiram este primeiro momento.

O campo para a Psicologia Social, começa quando nós nos vinculamos à temática...o resto é a trajetória que segue esta opção inicial; os argumentos que a tornam disciplinarmente válida e os acontecimentos que podem alterar a trajetória e re-posicionar o campo-tema. (Spink, 2003, p.12).

Dessa forma, conversas informais, a pesquisa bibliográfica e a consulta em bancos de teses e dissertações, as visitas a locais onde os músicos executam suas performances e as indicações que vão surgindo durante este percurso, é que direcionam o olhar do pesquisador em relação ao seu objeto.

Com o intuito de organizar e registrar estes vários momentos da pesquisa, a utilização do diário de campo contribuiu para ordenar temporalmente “uma série de cognições e sentimentos que constantemente se produzem no contato permanente com a vida social”

(Caria, 2002, p.27). O registro dos acontecimentos durante o seu desenrolar também vai ao encontro da perspectiva da psicologia histórico cultural, que trata a pesquisa como uma investigação no rastro dos movimentos históricos de um determinado fenômeno.

Após a formalização dos dois sujeitos citados anteriormente como participantes da pesquisa, elaborou-se um roteiro com questões norteadoras para orientar duas entrevistas individuais que foram posteriormente realizadas. A participação nas entrevistas e a utilização das informações e dos nomes citados foi firmada com a assinatura de um termo de consentimento livre e esclarecido (Apêndice).

Os encontros com os músicos são aqui entendidos como um momento de interação e de construção de um conhecimento que se produz em relação, construindo novos sentidos tanto para as impressões iniciais sobre o objeto de estudo que o pesquisador traz ao campo, como também para os sujeitos participantes. Os dois músicos participaram das entrevistas de forma individual, e o processo de criação promovido por estes sujeitos no encontro com outros músicos, foi acompanhado pelo pesquisador como ouvinte e, nos casos onde foi possível, como participante nas sessões de improvisação.

Em duas situações tive a oportunidade de tocar junto com um dos músicos (Dinho Stormóvski), o que também fez com que conseguisse compreender melhor a forma como a improvisação, discutida durante a entrevista, é experienciada por ele. Uma das sessões de improvisação onde participei ocorreu antes da entrevista, o que contribuiu significativamente para a organização do roteiro norteador.

Foi a partir desta experiência que surgiram novas e também recorrentes inquietações e dúvidas quanto ao processo de criação. A outra sessão de improvisação da qual participei, já depois das conversar tanto com Dinho como com Alegre Correa, também foi importante, pois nela pude perceber a forma como, na prática, se dava a interação entre os sujeitos no processo de criação, de que modo alguns elementos do contexto, que não são apenas exclusivamente relacionados à técnica musical e a produção do material sonoro, facilitam a interação, a comunicação do grupo e a organização da improvisação. Muitas das informações obtidas nas conversas que tive anteriormente voltaram à memória, o que criou a oportunidade de ressignificá-las neste segundo momento, que considero muito rico para o desenvolvimento do trabalho. Recorrer aos diários de campo produzidos anteriormente, a partir da prática musical, foi fundamental para ampliar as nossas análises.

A escolha destes dois participantes se deu por motivos específicos: tive contato com Alegre Correa devido a várias indicações

de outros músicos, que encontrei no primeiro momento da pesquisa de campo. Quando acompanhei outros grupos improvisando em casas de show na cidade, tive a oportunidade, na maioria das vezes, de conversar um pouco com os músicos. Explicando melhor minhas intenções como pesquisador, freqüentemente os músicos com quem conversava me indicavam Alegre Corrêa como uma referência ao jazz na cidade de Florianópolis, e também como alguém acessível e que poderia proporcionar uma entrevista e análises produtivas.

No caso de Dinho Stormóvski, o processo foi um pouco diferente. Dinho já era uma pessoa próxima, pois várias vezes tivemos a oportunidade de participar de improvisos e shows com nossas duas bandas na cidade de Chapecó-SC, juntos. Além da proximidade, o que me levou a escolher este sujeito como participante da pesquisa foi a sua formação acadêmica e os vínculos por ele estabelecidos com vários outros músicos de Florianópolis. No caso de Corrêa, o estudo da música aparece como uma atividade desvinculada do estudo dirigido e da academia, e por isso entendi que seria interessante também compreender um pouco a improvisação musical vista por um músico voltado ao contexto da academia.

Com a utilização da entrevista como instrumento, além das observações e da participação nas sessões de improvisação, foi possível a produção de informações que direcionaram as análises à compreensão das relações estéticas e dos processos de criação ligados à improvisação musical no jazz. A pesquisa é um processo dialógico, que resulta em uma produção marcada pelo intenso debate entre as várias vozes que constituem o campo, e desenvolvida a partir de contribuições coletivas possíveis nos encontros proporcionados por esta experiência.

A ação de pesquisar se caracteriza como um processo complexo, pois, na perspectiva da psicologia histórico-cultural, a realidade encontra-se em movimento e constantemente está sujeita a reconstruções e a novos desdobramentos. Dessa forma, o conhecimento deve ser visto como provisório e também como sujeito as transformações da realidade. Nosso olhar não busca as dicotomias, mas sim as inter-relações entre os múltiplos elementos que constituem a realidade histórica e social na qual estamos situados e que, conseqüentemente, produzem sentidos em meio às contradições e a complexidade inerentes às suas próprias relações.

Os encontros possíveis no processo de pesquisar são as condições para a produção das informações, pois é daí que surgem as possibilidades de novas leituras da realidade com a qual nos deparamos. Desta forma, entendemos o pesquisador como aquele que “estuda com e

não sobre os sujeitos, pois compreende que a relação com o outro é o que há de mais rico no pesquisar, pois é onde sentidos são coletivamente produzidos e onde contextos e sujeitos são transformados.” (Groff, Maheirie, Zanella, 2010, p.102).

### **2.3 – Procedimentos para análise das informações:**

A análise das informações se construiu a partir do campo e da interação entre pesquisador e sujeitos pesquisados. Dessa forma, as análises foram elaboradas levando em conta o movimento histórico dos sujeitos postos em relação no contexto onde atuam, onde objetivam seu processo de criação e onde encontram o coletivo ao mesmo tempo em que expressam sua singularidade. Além disso, a análise não deve estar voltada a simples explicação ou descrição dos fenômenos. Deve-se construir uma análise genotípica, que dê atenção ao desenvolvimento histórico do fenômeno e a sua gênese (Vygotski, 1995).

Como nossa investigação se dirige a produção musical baseada na improvisação (reconhecidamente uma prática que ganha sentido no processo e não deve ser reduzida apenas as qualidades do produto), tanto a análise das conversas, das entrevistas, como da observação do processo criativo possível nas sessões de improvisação musical buscaram considerar as indicações metodológicas apontadas por Vygotski (1995), quem propõe que na pesquisa se parta da análise do processo, para além do produto.

Entendemos por conversas os encontros que surgiram na exploração do campo de pesquisa e que nos trazem informações relevantes às análises dos processos de criação. Durante todo o percurso da pesquisa, em várias situações pude encontrar pessoas envolvidas com a improvisação musical do jazz que, mesmo não participando de entrevistas formais (com roteiro, gravadas e posteriormente transcritas) dedicaram um pouco de seu tempo a dialogar com o pesquisador. Nestas situações algumas informações emergiram e nossa compreensão sobre o tema se expandiu, de modo que procuramos não negligenciar estes encontros e tratá-los também como objeto de nossas análises. Para compreender os processos de criação, nos dirigimos à compreensão da complexa dinâmica presente na apropriação da realidade pelo homem, e da transformação dessa realidade por meio de suas objetivações.

A ciência psicológica, para apreender esses movimentos, precisa assumir, enquanto método, uma perspectiva dialética e histórica,

compreendendo que o conhecimento se constitui na relação do sujeito com o objeto, a qual depende da mediação do outro e, portanto, da linguagem, num contexto social específico. (Maheirie e França, 2007, p.26)

Levando em conta a importância da linguagem e da mediação semiótica no pesquisar, compreendemos os discursos e as práticas musicais sob a ótica de uma perspectiva dialógica, buscando os sentidos que se produzem neste encontro. Na perspectiva de Bakhtin (1921), o diálogo entre o sujeito e o mundo se mostra fundamental ao processo de criação, sendo este construído na polissemia de sentidos que se evidencia nos encontros. As relações dialógicas se objetivam na materialidade, nas contradições e consonâncias que produzem objetivações estéticas capazes de produzir sentidos novos. Como afirmam Zanella e Vargas (2008), a obra de arte

é produção que necessariamente dialoga com a realidade, com a vida, com o já produzido, pois se apresenta como síntese de infindáveis possibilidades de combinação entre aspectos/imagens recortados pelo artista de contextos vários, de situações que lhe foram significativas e que são atualizadas na medida em que são resgatadas e recriadas via processo de criação e objetivadas na obra criada (Idem, p.1593).

No caso da improvisação musical, onde os sujeitos se encontram numa posição de criadores que dialogam com os outros músicos do grupo e produzem coletivamente, o processo de criação está ligado às constantes interações e ao acabamento que o outro pode dar aquilo que é produzido, em um movimento dialógico e em direção ao futuro, pois as possibilidades são inesgotáveis.

Para realizar a análise deste fenômeno complexo, optamos por não fragmentar o conhecimento em categorias *a priori*, buscando nos manter atentos às conexões que se produzem entre os elementos que surgem no nosso encontro com o campo. Bakhtin e seus colaboradores, quando procuram compreender os sentidos que se produzem por meio da linguagem, direcionam sua preocupação não apenas aos aspectos formais e sintáticos que integram o texto, mas sim aos elementos contextuais que compõe a enunciação. Na fala do sujeito, relacionada ao

seu contexto e a sua história, é que se materializam os significados referentes às relações que este estabelece com o mundo ao seu redor.

O discurso, nesta perspectiva, nunca é visto como isolado e individual, mas sempre como constituído nas condições sociais que cercam o sujeito, valorizando “justamente a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual: a fala está indissolúvelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais.” (Bakhtin, 2006, p.07).

O discurso verbal nasce e se relaciona com a situação extra-verbal que o compõe, mantendo necessariamente uma conexão com a situação na qual o sujeito está inserido. Deste modo, o discurso verbal, o diálogo na entrevista de pesquisa, por exemplo, não é auto-suficiente e sua compreensão depende também do entendimento do contexto. A investigação dos significados na pesquisa em ciências humanas extrapola os limites da palavra e vincula-se a vida dos interlocutores, como acontecimento que produz sentido. Durante as entrevistas com os dois músicos, várias vezes as perguntas relacionadas ao processo de criação em grupo ficaram sem resposta ou produziram ainda mais dúvidas, pois com frequência o relato verbal não é suficiente para expressar aquilo que foi vivenciado pelo sujeito.

Sendo a experiência de criação algo que engaja o músico também afetivamente, explicar o processo com clareza, através do discurso verbal, se torna por vezes difícil. Uma forma de ultrapassar este obstáculo foi a oportunidade de vivenciar o processo de criação em conjunto com os sujeitos de pesquisa, podendo assim ampliar os sentidos que se produziram no momento das entrevistas.

Em conjunto com a análise do discurso, a partir das contribuições do círculo de Bakhtin, outro elemento que nos ajudou na análise é o método progressivo-regressivo, formulado por Sartre. Segundo Maheirie e Pretto (2007), este movimento se caracteriza por uma análise que busca compreender o sujeito como, ao mesmo tempo, singular e universal, implicado na afirmação e na negação da realidade e na construção de novas possibilidades. “A compreensão dialética infere que o conhecimento provém da experiência concreta dos homens na cotidianidade como fruto das relações dos sujeitos com as coisas, com a cultura, com outros sujeitos e com o tempo (passado, presente e futuro pretendido).” (Maheirie e Pretto, 2007, p.456).

As ações do homem se dão em meio às contradições que lhe são inerentes, por isso suas ações precisam ser compreendidas em relação ao presente, passado e ao movimento que aponta para o futuro, os quais integram a sua significação. O movimento da análise parte do singular e

direciona-se ao universal, retornando ao singular, ao sujeito concreto, que vivencia suas condições em uma determinada época. Analisamos os discursos dos sujeitos em relação às suas práticas musicais, buscando pontos de conexão com a história das transformações do gênero musical em questão e com a forma como essas transformações são apropriadas pelos sujeitos de pesquisa e pelo pesquisador no contexto onde a criação musical aparece como uma atividade vívida.



### **3 – Formação musical e a relação sujeito/música: Disciplina e Liberdade.**

As práticas musicais se constituem na relação vívida do sujeito com o contexto histórico e social do qual faz parte, e não se descolam da existência daquele que compõe e executa a música, da relação com o outro e com a cultura. Nas palavras de Molino (1977, p.148), musical seria tudo aquilo que representa “o sonoro construído e reconhecido por uma cultura”. Sendo assim, analisar as práticas musicais e as relações estéticas que constituem o sujeito e a música como objeto acústico, nos faz também olhar para a forma que nossos sujeitos de pesquisa se apropriam da música, tanto como uma linguagem capaz de produzir sentidos compartilhados, quanto como uma forma de significar suas próprias experiências.

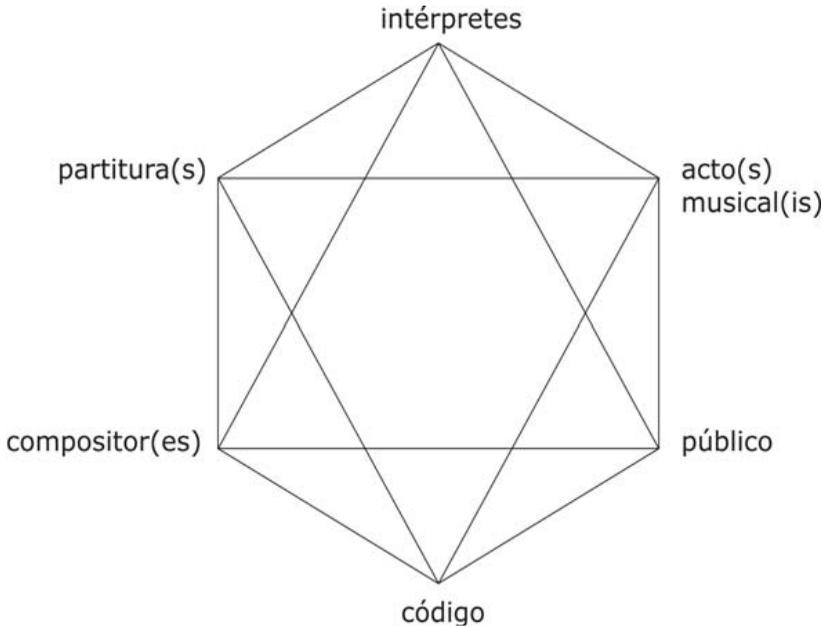
O aprendizado da música e a interação com instrumentos musicais e outros músicos aparecem com frequência no relato dos entrevistados. Deste modo, entendemos que fazer música requer uma dedicação constante, onde a busca por apreender os modos de expressão que são possíveis através da atividade musical atravessa as experiências proporcionadas pela prática e pela interação.

Neste trabalho, centramos nossa análise nas práticas musicais da improvisação em grupo. Isto nos leva a considerar a constituição dos sentidos coletivos e as condições para que estes sentidos sejam compreendidos por um grupo de músicos durante o ato criativo, ao mesmo tempo em que possuem um significado singular para o sujeito. A improvisação pode ser definida como:

a invenção instantânea - concomitante a cada execução - de um fato musical novo, recriação constante, mas reconhecível e identificada em diversos graus de fidelidade com um modelo (definido pelo tema, modo, fórmula rítmico-melódica, textura, forma, esquema abstrato etc). (Paoliello, 2007, p.68)

Os elementos citados por Paoliello (2007), podem ser identificáveis com certas formas de se produzir música que passam a ser referências para o grupo na prática da improvisação. Fazem parte do ato criativo e são mediadores da relação entre sujeitos e música. Ambos se constituem de forma complexa, pois compositor, intérprete, público, código, partitura e o ato musical estão envolvidos no processo criativo.

O diagrama elaborado pelo compositor Henri Pousseur (1966), em sua versão publicada por Paoliello (2007), nos dá uma dimensão do sistema de relações entre os elementos que, em sua perspectiva, constituem o fenômeno musical:



No diagrama de Pousseur, as linhas retas no interior do hexágono representam a conexão entre os diferentes elementos que compõem a prática musical. Percebemos, analisando a representação gráfica, de que modo estes elementos todos se relacionam, sendo a partitura um elemento mediador entre compositor e intérprete, assim como também o intérprete é parte da relação entre partitura e o ato da performance. O outro, seja participando da performance como público ou como co-intérprete da obra em devir (no caso do grupo de improvisadores), aparece como aquele que atribui significado ao ato, envolto nos sentidos que podem ser interpretados a partir da linguagem musical.

A leitura que propomos deste diagrama, assim como o conceito de improvisação que há pouco enunciamos, nos abrem caminho para pensar a criação musical como um processo indissociável da relação

entre sujeito e cultura, assim como são percebidos pela Psicologia Histórico-Cultural. Nenhum dos elementos que integram o diagrama aparece desconectado dos outros, o que pressupõe uma relação constante entre a *performance* e a subjetividade dos intérpretes no contexto da prática musical.

A apropriação do social por meio dos encontros com outros sujeitos e com o nosso contexto, aliada às possibilidades que temos de transformar a realidade a partir destes encontros, são determinantes para a criação, seja ela voltada para a arte ou para a construção de possibilidades outras de ser no mundo. No trabalho das análises optamos por utilizar a psicologia Histórico Cultural como base, dialogando com autores de diferentes perspectivas epistemológicas, que possam ser referência à compreensão do objeto de pesquisa.

Partindo deste pressuposto, decidimos buscar compreender de que modo o estudo da música e a interação social com pessoas e grupos envolvidos na criação musical atravessa a história dos sujeitos pesquisados, e como a atividade musical passa a fazer parte da experiência concreta dos dois músicos que participaram ativamente da pesquisa.

O estudo da música, para os dois entrevistados, se revela como um ponto importante da constituição profissional. Estudar música não diz respeito apenas à dedicação aos instrumentos musicais com os quais o músico tem mais afinidade. O estudo da música escrita, além dos conhecimentos de harmonia, escalas e acordes, e uma formação sólida baseada nestes fundamentos, é compreendido como fundamental para que se consiga produzir música tanto como compositor, como nas sessões de improvisação nas quais os músicos participam.

Entretanto, os caminhos pelos quais os conhecimentos técnicos foram apreendidos por cada um dos músicos são bem diferentes, o que nos mostra a riqueza de possibilidades que este campo do trabalho humano oferece. Analisaremos fragmentos da trajetória dos dois em relação às práticas musicais, fundamentando teoricamente, à luz da psicologia, o modo como a música passa a fazer parte de suas histórias e constitui sentidos na prática da improvisação.

Alegre Corrêa não possui graduação em música, mas diz que o estudo está intimamente ligado a sua capacidade de criação e improvisação musical. Mesmo sem uma educação formal, vinculada a uma instituição de ensino, Corrêa acredita que é o constante estudo da música e das formas musicais presentes em cada gênero que entra em jogo na improvisação, que dá as condições para que a criação aconteça:

Eu, por exemplo, não estudei, não fiz faculdade de música. Mas não posso dizer “ah, eu sou autodidata” por que ninguém é autodidata. Eu estudei pra *caramba* nos livros, só não tenho um diploma, mas eu estudei muito. Então, sei lá como se denominaria isso, mas sou um músico que aprendi com a experiência e com estudos individuais, pelo meu interesse. Eu estudei teoria, pois como sou compositor, tive que aprender a escrever música, por exemplo. (Alegre Corrêa.)

Alegre Corrêa associa o estudo da teoria às necessidades que surgem em relação ao seu desejo de produzir algo que, em um primeiro momento, foge ao seu conhecimento. O aprendizado das técnicas para escrever a música, por exemplo, passa a se fazer necessário a partir de sua prática como compositor, que também se forma a partir da relação com os produtos humanos materializados na cultura. Produz-se, deste modo, impressões subjetivas formadas a partir daquilo que foi apreendido da relação com o mundo objetivo. Este movimento é capaz de produzir novos desdobramentos, produzindo o desejo de criar e encontrar formas para que isto seja possível.

Vygotski (2009) nos mostra como a subjetivação da realidade objetivada, no caso da atividade musical, é fundamental para a constituição do sujeito músico e da capacidade deste de recombinar impressões diversas, ampliando a relação entre seus sentimentos e a realidade de modo considerável:

Muitas vezes, uma simples combinação de expressões internas – por exemplo, uma obra musical – provoca na pessoa que a ouve um mundo inteiro e complexo de vivências e sentimentos. Esta ampliação e este aprofundamento do sentimento, sua reconstrução criativa, formam as bases psicológicas da arte da música. (Vygotski, 2009, p.29)

Ouvir música, executá-la e estudar os elementos que compõem sua linguagem fazem parte do processo de apropriação do que já foi produzido, e da transformação destes elementos em novos sentidos, capazes de produzir mudanças, tanto no sujeito, como na realidade através de suas objetivações.

O desejo, categoria importante para que possamos compreender este processo, e que citamos acima, pode ser compreendido como uma “força produtiva e criativa, de caráter revolucionário, imanente a outras forças animadoras da sociedade e da história” (RAMÃO; MENEGUEL; OLIVEIRA, 2005, p. 80). Compreendemos o desejo como a capacidade de agenciar elementos novos através dos processos de subjetivação. Agenciar, para Guattari (1988), significa pôr um elemento novo em relação com aqueles que já produziam um sentido determinado para o sujeito, de modo que, através deste processo, novas configurações e interpretações da realidade se fazem possíveis, transformando toda a ordem subjetiva que se produz na relação entre sujeito e contexto social. É a produção do novo como força desejante, que expressa a capacidade para combinar elementos ainda desconhecidos à trama de relações que compõe a realidade.

Na atividade musical, a produção de desejo tem um papel fundamental e está intimamente relacionada à formação do músico. Sendo o desejo uma força produtiva, que se forma através de agenciamentos, cada elemento novo apreendido pelo músico passa a reelaborar a experiência vivida, conduzindo-o à busca de novas formas de expressão e criação. Nos dois casos pesquisados, é a partir do contato com outras leituras possíveis da realidade que os músicos entrevistados passam a sentir a necessidade de se apropriar de técnicas e teorias, dando espaço para que se instituam tais agenciamentos.

Pôr um elemento novo em relação com aquilo que faz parte da forma como a realidade é subjetivada, significa estabelecer com a realidade uma relação dialógica, capaz de compor novos arranjos e novos sentidos tanto para aquilo que se produz, como para com as experiências que já foram vivenciadas pelo sujeito.

Seja para registrar suas composições ou para aprender elementos melódicos que possibilitem a criação a partir de estruturas harmônicas diferentes, o desejo de ir além daquilo que já é conhecido se faz constantemente presente nos discursos dos entrevistados.

Assim como Bakhtin (2010), Guattari (1998) também considera a produção de dos sentidos como um movimento dialógico entre sujeito e realidade, determinado pela qualidade das relações que se estabelecem, o que a caracteriza como uma produção polifônica. “A subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca.” (Guattari, 1992, p.34) O desejo, força produtivo-revolucionária, como o caracteriza Guattari (1988), não ocorre de

maneira isolada, mas parte dos encontros que produzem a subjetividade no campo social.

Para Alegre Corrêa, a necessidade de aprender a ler e escrever música surgiu durante sua trajetória, da sua atividade como compositor e da conseqüente necessidade de registrar aquilo que era por ele criado. É o diálogo polifônico que direciona a forma como o contato com a teoria musical determina os produtos da criação, marcada pelos movimentos desejantes. O termo polifonia, originário da música<sup>7</sup>, foi adotado por Bakhtin para designar, a partir da análise da obra de Dostoiévski (Bakhtin, 2002), o conjunto de vozes presentes, que permeiam a construção de um enunciado e possibilitam a elaboração de sentidos inusitados em um discurso que é mantido em posição de igualdade.

Uma narrativa pode ser monológica ou polifônica, sendo que as possibilidades abertas pela presença de polifonia enriquecem a obra, de forma considerável, a partir do diálogo de vozes que se instaura, representando um confronto de ideologia. A polifonia do discurso se dá ao nível das personagens; das idéias; dos gêneros e do discurso, proporcionando-nos o acesso à fala do outro, à sua voz, à manifestação de suas idéias. (FONSECA, 2004, p. 43)

Percebemos, durante a pesquisa de campo e nas entrevistas, como os músicos valorizam a presença do outro no momento tanto da composição, como da improvisação nas *Jam Sessions*. Além disso, o diálogo polifônico se faz presente também no aprendizado das formas musicais e na interação com os grupos, bandas e músicos que fazem parte da história de cada sujeito. A criação musical, compreendida nas perspectivas de Bakhtin e de Vygotski, pressupõe sujeitos em relação dialógica, marcados pela polifonia e envolvidos na produção de uma obra musical em devir. A criação se dá no intercâmbio contínuo entre as várias consciências presentes, e entre as consciências presentes e a

---

<sup>7</sup> No campo da música, relaciona-se a um estilo musical que se desenvolveu na idade média, onde as vozes passam a se diferenciar, tanto rítmica, como melódicamente. “Essa ausência de identidade entre as linhas melódicas, que se cruzam constantemente, permite formar um verdadeiro traçado de linhas independente. [...] nessa politextualidade, linguagens diferentes se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano.” (Roman, 1993, p.208)

cultura, de modo que estas se mantêm equiloquentes, sem subordinar-se a uma consciência única.

Há acontecimentos que, em essência, não podem desenvolver-se no plano de uma só e única consciência, mas pressupõem duas consciências imiscíveis, acontecimentos que têm como componente essa relação de uma consciência com outra consciência precisamente como outra – e assim são todos os acontecimentos criativamente produtivos, que veiculam o novo, são únicos e irreversíveis (Bakhtin, 2010, p.79).

A apreensão da realidade se constitui de forma a caracterizar o discurso como heterogêneo, constituído a partir do discurso do outro e com o já enunciado, pelos sentidos que transitam e ganham força no contexto social. É o encontro que produz sentidos, propiciando uma relação de reciprocidade entre as várias vozes que compõem o discurso e enriquecem o conjunto de possibilidades da criação. Quando Bakhtin refere-se às vozes que compõem o discurso, ressaltamos que estas vozes não precisam estar fisicamente presentes, pois possuímos a capacidade de nos apropriar e constituir um encontro dialógico com as produções humanas que não temos acesso diretamente.

Estudar a produção musical que precede o sujeito, portanto, é condição para que novos sentidos sejam produzidos e postos em relação. Esta característica da apropriação e da enunciação de sentidos, enfatizada por Bakhtin (2010), perpassa o aprendizado da música, pois, para que seja possível improvisar em contextos coletivos, é necessário que o sujeito tenha conhecimento das formas que são inerentes a esse processo. Aprender os meios que possibilitam a circulação da linguagem musical entre o grupo de músicos que improvisa, desse modo, aparece nas entrevistas como necessário a relação com o outro, seja ele presente, ou uma referência distante trazida pela memória, que possibilita a criação musical.

O essencial na improvisação é a relação entre os elementos constitutivos da cena onde se processa o ato criador. A aprendizagem da música passa a constituir a cena a partir do encontro também com as teorias musicais produzidas por gerações de músicos dedicados a sua elaboração. Segundo Vygotski (2003), é possível que imaginemos algo que não faz parte de nossa experiência direta através da apropriação da cultura humana. “O homem não está limitado por um pequeno círculo,

nem pelos estreitos limites da experiência pessoal e pode encontrar para além destes limites, mediante a imaginação, uma experiência histórica ou social distante” (Vygotski, 2003, p.22). Neste caso, é a experiência que se apóia na imaginação, o que amplia os limites de nossa capacidade criadora de forma considerável.

Podemos nos apoiar na produção de outros sujeitos, com os quais tivemos contato através não apenas do encontro direto, mas do encontro com suas obras literárias, musicais, artísticas, científicas *et Cetera*, para que elaborem novas objetivações. Na música e na improvisação musical estas referências são de uma importância considerável à imaginação criadora, já que em um gênero musical específico as referências apreendidas da produção de outros sujeitos são, com muita frequência, facilmente perceptíveis quando algo novo é criado.

A busca por se apropriar destas referências e dos modos de fazer música é um movimento constante na vida dos dois músicos entrevistados em nosso trabalho. São as experiências e a relação com a cultura - ligadas à capacidade de transformar a realidade através da imaginação - que levam a construção de novos sentidos.

Visando compreender a dimensão semiótica daquilo que é vivido e compartilhado coletivamente, assim como daquilo que é vivido e experienciado singularmente, Vygotski (1992) distingue significados e sentidos. O significado diz respeito a uma dimensão coletiva, aquilo que é compartilhado socialmente e que permite a comunicação. Já o sentido atribuído pelo sujeito é atravessado pela sua vivência pessoal e singular, pela dimensão afetiva e pela nossa história<sup>8</sup>.

A construção dos sentidos se dá de maneira diferente para cada sujeito que entra em contato com os significados compartilhados na cultura. O sentido pode designar algo completamente diferente de pessoa para pessoa e em circunstâncias diversas, pois do significado objetivo da palavra a pessoa separa aquela

---

<sup>8</sup>A mediação semiótica é questão fundamental na teoria de Vygotski. A diferenciação entre significados e sentidos caracteriza-se fundamentalmente por compreender a especificidade do singular em relação ao coletivo. É preciso ter absolutamente claro que, para este autor, a mediação semiótica é sempre vivida, experienciada e analisada a partir do contexto social. É possível compreender, sob a mesma lógica, a idéia de sentido coletivo e sentido singular, tal como foi utilizado por Maheirie (2003).

“parte” que lhe interessa, de acordo com a situação, e configura o sentido. (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p.106).

Tanto Alegre Corrêa como Dinho Stormóvski apreendem os significados que permeiam o campo da música, os quais, mediados pela imaginação, passam a constituir sentidos singulares. Nossos sujeitos de pesquisa, cada um a seu modo, desenvolveram um árduo trabalho em relação à música, dedicando-se ambos a compreender tanto a linguagem musical, quanto às condições que os conhecimentos técnicos lhes dão para produzir música, compondo coletivamente ou sozinhos.

Vygotski, em seu livro “Imaginação e arte na idade infantil” (VYGOTSKI, 2003), demonstra que, além de uma atividade reprodutora dirigida a conservação das experiências passadas, também é possível observar na conduta do homem uma função combinatória ou criadora. É esta a função capaz de produzir novos sentidos além daquilo que já foi experienciado. “É precisamente a atividade criadora do homem que o faz um ser projetado para o futuro, um ser que contribui a criar e modificar seu presente” (Vygotski, 2003, p.14). O sujeito reelabora as impressões que tem da realidade a partir do contato com múltiplos aspectos do contexto social, a história, a linguagem, os padrões estéticos e o conhecimento acumulado pela humanidade e que se encontram a sua disposição.

A imaginação possui um papel fundamental neste processo, já que é por meio dela que se dá a combinação, a transformação e a reelaboração do que foi vivenciado, extrapolando a simples reprodução. Nosso estado afetivo e as relações concretas que vivenciamos no contexto imediato, na experiência de fazer música coletivamente, são também responsáveis por constituir sentidos singulares e por produzir relações entre os elementos formais constitutivos da linguagem musical e a experiência enquanto acontecimento. A afetividade, compreendida como uma forma de consciência do mundo, altera o modo como somos capazes de significar aquilo que nos cerca:

A afetividade, em síntese, envolve todas as relações humanas consideradas espontâneas, seja percepção, seja imaginação ou reflexão, contemplando, assim, os sentimentos e as emoções como formas específicas de relação entre subjetividade e objetividade. (Maheirie, 2003, p.148).

Os sentimentos encontram formas que os representam na imaginação, selecionando as impressões e idéias relacionadas ao nosso estado afetivo, manifestando-se externamente e também internamente, em um movimento que Vygotski (2003) chama de lei da dupla expressão dos sentimentos:

As imagens da fantasia fornecem uma linguagem interior para nosso sentimento, este sentimento seleciona alguns elementos da realidade e combinamos em uma relação que está condicionada pelo nosso estado de humor e pela lógica destas próprias imagens. (Vygotski, 2003, p.26).

Existe uma tendência de união das impressões ligadas por um sentido emocional comum através da imaginação, mesmo que aparentemente não exista similitude entre os diferentes elementos que se relacionam. Este movimento traz a possibilidade de que existam várias combinações inusitadas dirigidas à criação, que não seriam possíveis sem a presença dos elementos afetivos, pois “quanto mais rica for a experiência do homem, maior será o material com que contará a sua imaginação” (Vygotski, 2003, p.22).

Portanto, as manifestações culturais derivam da experiência coletiva da humanidade, mantendo a marca da singularidade do sujeito, que se apropria daquilo que é compartilhado e engendra formas novas de objetivar aquilo que produz. “Os significados e sentidos demonstram a utilização viva da música e a constante movimentação de sujeitos implicados com a atividade musical, que constituem esta atividade enquanto ela também se faz constituinte deles.” (Wazlawick; Camargo; Maheirie, 2007, p.106).

Nas entrevistas fica evidente como a produção de sentidos singulares, atravessados pelas relações com os outros sujeitos presentes no contexto das práticas musicais, não se descola das relações que se constroem durante as experiências proporcionadas pelo aprendizado formal da música.

A idéia de polifonia (como condição para que o diálogo entre sujeito e objetividade aconteça de modo equivalente) aparece como categoria importante para entendermos o modo como os músicos compreendem a relação entre os estudos dirigidos e as sessões de improvisação. Dessa forma, cada novo agenciamento (cada técnica, método, escala, forma de tocar o instrumento e produzir timbres diferentes apreendidos pelo músico) gera novos agenciamentos, em uma

ordem sujeita a não linearidade e a polifonia. Tanto o estudo formal da música, como as interações em um contexto que pode ser entendido como informal (mais ligado à experimentação e à produção coletiva – como no caso das *Jam Sessions*) são constituintes da subjetividade do músico, e marcam profundamente sua trajetória como sujeito criador e como profissional da música.

O estudo informal da música é visto no campo da musicologia como uma forma de aprendizado muito comum no jazz, e que geralmente é direcionada pelo convívio com outros músicos que acabam também orientando os estudos. Segundo Green (2001), “o aprendizado musical informal refere-se a uma variedade de abordagens que levam à aquisição de conhecimento e de habilidades musicais fora de um contexto educacional formal” (p. 16).

Quando o autor refere-se a “uma variedade de abordagens”, entendemos que o estudo da música também está relacionado à interação com colegas, família e outros músicos, assim como o hábito de tocar de ouvido, improvisar e compor. O estudo informal é visto por Santiago (2006) como complementar à educação musical formal. Concordamos com a posição de Santiago(2006) e de Green (2001), pois, sendo o sujeito constituído nas suas relações, no diálogo constante com a realidade e com outras vozes que enunciam sentidos divergentes ou conflitantes com aqueles enunciados por ele, o aprendizado deve se fazer nestas condições, no encontro com o outro, onde são gerados questionamentos, necessidades e desejos. Estes desdobramentos, que só são possíveis no encontro, é que são o motor para o processo de criação e dão recursos à imaginação criadora.

A multiplicidade de nossas experiências é que nos dá a oportunidade de produzir novos sentidos no processo criador, de modo que aprender música através da prática deliberada (aprendizado formal) é visto pelos entrevistados como apenas uma das formas de se apropriar das práticas musicais. Para que estes elementos passem a constituir a atividade criadora, precisam ser postos em relação, em um dialogo do sujeito que cria com o contexto e com aquilo que já foi produzido. A experiência concreta e as relações imediatas com outros músicos têm um papel muito importante em relação à qualidade das objetivações que podem ser produzidas, pois as emoções também são mediadoras da relação e da construção dos sentidos. Além disso, Santiago (2006) nos alerta para algumas habilidades que são necessárias ao músico, como a familiarização com as linguagens de cada gênero musical que pretende executar e a aquisição de conhecimentos e de um repertório que sirva como referência aos processos de criação.

Composição, improvisação e a habilidade de tocar de ouvido são importantes constituintes das práticas musicais e complementares ao aprendizado formal. Abordando a relação entre músicos improvisadores, Santiago (2006) cita Whiteside (1969) com a intenção de mostrar como, no caso de estudantes de piano, a prática informal e a improvisação são necessárias para o aprendizado, provocando situações que não podem ser resolvidas apenas pela reflexão embasada nos elementos formais da música:

Aquele que improvisa não toca nota por nota, interrompendo a performance para pensar no que irá tocar a seguir. Partindo da audição, a improvisação estabelece um relacionamento imediato entre as imagens auditivas e os mecanismos motores da performance. Já que o processo de improvisação requer a manifestação de idéia musical completa e da performance de frases inteiras, os alunos não poderão interromper o fluxo da energia musical quando estão improvisando. (Whiteside, 1969, p. 34 apud Santiago, 2006, p.55).

No contexto das práticas improvisatórias, o inusitado está sempre presente, e a relação com o outro (também afetiva e não apenas reflexiva) conduz os possíveis desdobramentos da performance. No ato da performance, o produto da fantasia, ligado às emoções, pode objetivar-se no mundo, materializando-se e reconfigurando o contexto.

Como uma força produtiva, este produto é capaz de transformar a realidade, fechando o círculo do processo de criação humana: é o produto da criação propriamente dito que, para existir, teve de ser mediado pela fantasia e pelas emoções” (Maheirie, 2003, p.151).

É a partir do trabalho árduo, do desejo de conhecer aquilo que está além das condições atuais (que surge nas tentativas de experimentar os conhecimentos musicais em situações concretas), que o interesse pelo estudo da música aparece no discurso de Alegre Corrêa. Mesmo sem um método claro, as interações conduzem o músico ao estudo da teoria e da técnica musical, pelas necessidades que se criam durante a prática.

Aqui, a atividade criadora envolve vários processos psicológicos complexos e uma relação dialética entre a subjetivação dos elementos da realidade e a objetivação do que foi subjetivado e transformado pelo sujeito que cria. Os processos psicológicos complexos, que possibilitam o desenvolvimento da atividade criadora são, para Vygotski (1993), elaborados também na experiência social. “Todas as funções psíquicas superiores são relações interiorizadas de ordem social, são o fundamento de toda estrutura social da personalidade. (Vygotski, 1993, p.151).

A imaginação, também considerada entre os processos psicológicos complexos, constitui-se nesta mesma lógica, de modo que não deve ser entendida como desconectada dos outros processos. “Para Vygotski (1996), o desenvolvimento da imaginação enquanto processo psicológico superior caracteriza-se justamente pela possibilidade de partir da realidade material para dela descolar-se, transmutando o percebido” (Zanella et al. 2005, p.195)

Para que isto ocorra, os encontros da vida cotidiana possuem papel fundamental no desenvolvimento psicossocial e na forma como subjetivamos a realidade. Tanto o sentimento quanto a dimensão técnica da música ligada ao pensamento e a cognição são necessários na atividade criadora. Quando o sujeito subjetiva a realidade, reelabora suas impressões mediadas pela imaginação, as emoções e a experiência que possui, objetiva sua subjetividade de uma maneira nova e inusitada, transformando assim a realidade para ele e para os outros.

Alegre Corrêa relaciona todo o seu trabalho ligado ao estudo da música, à capacidade que vai se desenvolvendo em tecer sentidos na trama relacional da improvisação musical. Os estudos dirigidos (entendidos e conceituados por Corrêa como um momento de disciplina na formação musical) são por eles relacionados a momentos onde se tem maior liberdade (composição e improvisação musical). A idéia de liberdade para improvisar e compor está emaranhada à idéia de disciplina teórica, pois segundo Corrêa:

A liberdade, na música ou em outras artes, só se conhece depois da extrema disciplina. Primeiro se organiza tudo, depois você fica livre. (Alegre Corrêa)

Chama-nos a atenção a forma como Alegre Corrêa se refere à relação entre criação e conhecimento na música: duas categorias que poderiam ser vistas como diametralmente opostas (liberdade e

disciplina), são percebidas pelo músico como complementares, sendo consideradas pré-requisitos da criação. O domínio da linguagem musical é percebido pelos músicos como uma condição ao diálogo polifônico. Na concepção de Corrêa, é só com extrema disciplina que se pode ser livre no momento da criação. A disciplina, citada pela música, relaciona-se a apropriação tanto da técnica do instrumento como à apropriação da teoria musical. Seria este movimento que dá condições para uma improvisação musical com mais liberdade para a experimentação. A experimentação musical na improvisação e o aprendizado das técnicas e teorias não são momentos separados, pois a apropriação destas duas atividades se faz por meio da totalização destes elementos que constituem os significados singulares.

Aproximando um pouco as palavras de Corrêa ao campo da Psicologia Histórico-Cultural, concluímos que a apropriação dos sentidos produzidos socialmente e a produção de novos sentidos são intrínsecos à experiência de cada ser humano, que através das mediações semióticas pode ressignificar o que já existe, na atividade criadora. Sem uma base material cultural ampla e as condições para subjetivá-la, há muito menos riqueza no ato criador. Deste modo, os termos disciplina e liberdade, citados por Corrêa como necessários ao aprendizado da música, em momento nenhum nos soam como uma oposição, mas como um modo de dialetizar a realidade, sendo ambos (disciplina e liberdade) fundamentais ao aprendizado e ao ato criador.

A possibilidade de o sujeito atribuir sentidos diversos ao socialmente estabelecido demarca a sua condição de autor, pois, embora essas possibilidades sejam circunscritas às condições sócio-históricas em que se inserem, que o caracterizam como ator, a relação estabelecida com a cultura é ativa. (Zanella, 2004, p.131-2)

Referindo-se especificamente ao contexto da improvisação no jazz, a musicóloga Ingrid Monson (1996) nos ajuda a perceber que a interação e a performance têm um papel tão importante no processo de criação quanto o conhecimento das formas de executar um gênero musical específico.

as características formais dos textos musicais são apenas um aspecto - um subconjunto, por assim dizer - de um sentido mais amplo do que é ser musical, o que inclui também o aspecto contextual

e o cultural. Ao invés de ser concebida como se fosse basilar ou separável do contexto, a estrutura é tomada como tendo entre suas funções centrais a construção do contexto social. (MONSON, 1996, p.186)

Monson (1996) demonstra como os aspectos formais da música são elementos constituintes do contexto social onde a música passa a adquirir sentido. Entendemos o contexto como necessariamente relacional, o que nos conduz a pensar que as características formais da música são incorporadas às práticas musicais concretas pelo modo como são subjetivadas e objetivadas pelo sujeito criador.

É justamente a trama de sentidos que se constitui no entrecruzamento de diferentes formas de apreender a realidade, que constitui o ato criador. A disciplina, citada por Corrêa, que entendemos como relacionada à prática musical formal através de estudos dirigidos, é que permite uma liberdade cada vez maior na música. Quando perguntei a Corrêa qual era seu ponto de vista sobre os movimentos de improvisação livre, novamente Corrêa afirma a importância da disciplina na produção do objeto acústico:

Muito raro você ver o negócio com coerência, que prenda atenção, que seja inteligente. Somente com músicos de altíssimo nível dá pra fazer assim. Senão é uma bagunça. (Alegre Corrêa)

Vemos aqui, outra vez, a forma como Corrêa pensa o processo de criação na improvisação musical coletiva. A livre improvisação, em sua visão, só pode ser executada com qualidade por músicos de “*altíssimo nível*”, capazes de articular os conhecimentos teóricos de um modo que produza uma estrutura compreensível ao outro. Compreendemos a música como uma linguagem capaz de produzir sentidos, e é só através do domínio desta linguagem e da possibilidade de comunicar ao outro aquilo que se deseja, que a construção do improviso é possível.

A desconstrução dos elementos da linguagem musical proposta pela livre improvisação é entendida por Corrêa como um movimento que só pode ser realizado por sujeitos que já se apropriaram destes elementos, e são capazes de recombiná-los e agenciá-los de acordo com a necessidade emergente na situação concreta da prática improvisatória.

Vygotski (2009) aborda o conceito de criação como muito mais complexo do que a objetivação de um produto final, em sua forma materializada. Para o autor, antes do produto final, “bem no início desse processo, como já sabemos, estão as percepções externas e internas, que compõem a base de nossa experiência” (Vygotski, 2009, p.35-6). Acumula-se o material que pode dar a forma para o produto acabado, e só então se pode constituir a fantasia. Segue-se um processo complexo de reelaboração deste material, onde se rompem as relações inicialmente percebidas.

Certamente, na improvisação, mesmo na proposta da improvisação livre, os elementos apreendidos se modificam e são recombinaados ou suprimidos, de acordo com o desejo que se produz no encontro do sujeito com o outro.

As marcas das impressões externas não se organizam inercialmente no nosso cérebro, como objetos em uma cesta. São, em si mesmas, processos; movem-se, modificam-se, vivem e morrem. Neste movimento está a garantia de sua modificação sob a influência de fatores internos que as distorcem e reelaboram” (Vigotski, 2004, p.58).

Esta propriedade do processo de constituição de sentidos faz com que os músicos sejam capazes de reorganizar as ações que se desenvolvem no campo da improvisação, criando estruturas e formas de lidar com as situações que extrapolam os limites dos recursos reconhecidos.

Nosso outro sujeito de pesquisa, Dinho Stormovski, possui uma história com a música que segue caminhos diferentes dos relatados por Corrêa, mas na qual tanto a prática deliberada, como a relação com outros músicos e com a cultura humana materializada são dialetizadas e passam a constituir o sujeito de modo também singular. Dinho, desde muito jovem, teve seu aprendizado da música ligado à educação formal. Como no caso de Dinho o estudo formal e dirigido da música aparece antes do interesse pelas formas musicais que não eram contempladas na escola onde estudou, percebemos claramente em sua entrevista os caminhos que o levaram ao interesse pelo jazz e pela improvisação. Tanto o estudo deliberado, quanto o prática não dirigida e informal, foram fundamentais durante este processo, demonstrando novamente como ambas encontram-se amalgamadas na constituição do músico:

Eu comecei tendo aulas de música cedo, com 6 anos, aprendendo violão popular, aprendendo a tocar e cantar. Música popular né... sertanejo, gauchesca, depois entrando na fase do rock and roll. Estas coisas foram me motivando a estudar mais um instrumento e eu entrei na escola de artes de Chapecó, que era tipo um conservatório. Naquela época, lá o ensino era bem focado na música erudita. Basicamente eu tinha aulas de técnica de instrumento, leitura e teoria musical. Assim eu estudei por uns 5 anos. (Dinho Stormovski)

Novamente, mas agora por outro caminho, o estudo da música e a relação com os gêneros presentes durante a prática musical de Dinho vão orientando a busca pelas informações necessárias à *performance* musical. A prática deliberada, assim como a relações com outros sujeitos e a criação em sessões de improvisação, devem ser vistas como momentos de aprendizagem, que dão sentido um ao outro, fazendo com que teorias, técnicas e prática musical sejam subjetivadas como elementos relacionados à música e a constituição do sujeito músico. O domínio da técnica é que gera o interesse por novos estilos musicais e cria a necessidade de conhecer mais profundamente o instrumento, assim como a relação com o instrumento cria a necessidade de se retornar a técnica. A apropriação da música, portanto, se faz nestes dois momentos que são complementares, e não deve ser fragmentada.

“A prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua *performance*” (Santiago, 2006, p.53). Realizar as atividades propostas pela prática deliberada requer esforço, e muitas vezes não é uma atividade vista pelos músicos como prazerosa. “Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminente que elas podem proporcionar à sua *performance*.” (Santiago, 2006, p.53)

O estudo teórico da música, compreendido desta forma, cria constantes necessidades e desafios ao músico, fazendo com que dirija sua atenção a temas determinados na tentativa de suprir suas necessidades emergentes. As necessidades e interesses que se criam na relação do sujeito com a cultura são, para Vygotski (2009), um importante motor para os processos criativos. O homem é capaz de criar suas próprias condições existenciais em um movimento contraditório e

constante de recriação da realidade. Sendo assim, “na base da criação há sempre uma inadaptação da qual surgem necessidades, anseios e desejos.” Vygotski, 2009, p.40).

Em algumas situações, a necessidade de criar não coincide com as possibilidades e os recursos que temos para objetivar uma forma artística acabada. Nestes momentos, segundo Vygotski (2009), surge um sentimento de sofrimento, relacionado ao desejo de produzir aquilo que se formou como fantasia. A necessidade, então, pode existir também como produto da própria apropriação da realidade pelo sujeito.

Logo, conhecer as estruturas musicais formais nos aparece também, de certa forma, condição para gerar os processos criativos, para que se criem necessidades que podem ser dirigidas ao estudo da música. Da mesma forma, os processos criativos, que resultam na obra objetivada, também geram a necessidade de se encontrar elementos na realidade capazes de suprir o desejo de produzir o novo. Emergindo em resposta a estes estímulos, a imaginação criadora tem a tendência de “encarnar-se na vida”, transformando o mundo em direção à forma imaginada e que orienta nossa atividade. “O ímpeto da imaginação por encarnar-se é a verdadeira base e o início motriz da criação. Qualquer construção que parta da realidade tende a fechar o círculo e encarnar-se na realidade” (Vygotski, 2009, p.58).

Na formação musical de Dinho Stormóvski, a prática deliberada aparece como um modo de criar necessidades e impulsionar a imaginação criativa a reorganizar os elementos da realidade, engendrando condições para superá-la. O contexto e a interação com outros músicos e com formas de se fazer música não contempladas pelo estudo formal também possuem grande responsabilidade neste processo.

Dinho estudou na escola de artes de Chapecó até seus 16 anos de idade, mas o contato com outros sujeitos e com outros gêneros musicais, além das estruturas clássicas que eram ensinadas na instituição, o levou a buscar também métodos alternativos para conhecer os elementos necessários para as performances no gênero Rock.

O trabalho da criação musical passa por uma reorganização destas referências que partem de gêneros musicais identificáveis, colocados em jogo nas performances de grupo e nos processos de subjetivação e objetivação do músico. Dessa forma, partimos da idéia de que no grupo se criam estruturas estáveis, elegidas pelos sujeitos em relação, que não são presas exclusivamente às regras (sejam elas de composição, execução ou comerciais) de um gênero musical já identificado e considerado como categoria estática. O sentido que estes diferentes gêneros musicais assumem, quando postos em relação no

dialogo que é a criação, não mantém a mesma referência identitária pré-determinada, de modo que elementos de vários gêneros musicais (e não apenas o jazz) são parte do encontro polifônico.

Quando perguntei quais foram os caminhos de sua formação, depois da experiência que teve na escola de artes, Dinho diz:

Paralelamente a isso eu continuava tocando música popular, nesta época bem envolvido com o rock. Tocava em grupo. Depois disso, depois que concluí o curso da escola de artes, (tinha estudado muito violão neste período), comecei a estudar mais a guitarra, comecei a estudar mais como autodidata, pegando métodos, vídeo aula... (Dinho Stormovski)

A ligação com outros sujeitos que tocavam rock'n roll, na cidade de Chapecó/SC, levou o músico a dedicar-se também ao estudo da guitarra, agora, segundo Dinho, de um modo menos atento aos métodos oferecidos pela escola de artes onde antes estudava, e mais ligado à própria performance como elemento fundamental para que o músico sentisse a necessidade de buscar conhecimentos novos, ressignificando os papéis da experimentação na improvisação e dos estudos teóricos dirigidos. Dinho continuou estudando através de métodos didáticos e vídeo-aulas, mas o aprendizado informal, proporcionado pelo contato com o grupo do qual então fazia parte (a memória e a cognição propiciadas por estas experiências), é que direcionava agora quais dos elementos teóricos seriam necessários para que pudesse interagir com estes sujeitos.

Um dos momentos que é considerado como importante na formação musical, por Dinho, é a participação em eventos com outros músicos mais experientes. Festivais de música e oficinas com músicos consagrados são um ponto importante de sua experiência com a música.

Fiz algumas aulas, mas eu ia muito a festivais. Como por exemplo, teve em Itajaí este mês, e eu ia a Curitiba todo o ano. Eu pegava material nestas oficinas, estudava sozinho. Sempre gostei muito disso, cara. Por que tinha pouca informação. Na época não tinha internet, então eu acabava recebendo cópias da apostila tal, era o material que tinha. (Dinho Stormovski)

O contato com outros músicos em festivais, o desejo de conhecer outros métodos, outras formas de organização de harmonia, escalas, formas de improvisação levou o entrevistado a ter um interesse cada vez maior pelo campo da música e pelas possibilidades que o estudo lhe oferecia. Estas experiências geram necessidades, como afirma Vygotski (2009), e motivam Dinho a ingressar novamente no estudo acadêmico da música, no curso de licenciatura em música, oferecido pela UDESC, em Florianópolis:

Eu buscava duas coisas, movido pela necessidade de aprender coisas novas dentro da música, mas além disso buscava um mercado, um meio de sobreviver da música, pois vivia em Chapecó que era um lugar que não proporcionava muito isso. Foi o que acabou motivando a vir estudar licenciatura. O curso acaba te proporcionando outras coisas também. (Dinho Stormovski)

As limitações técnicas também são percebidas por ele, assim como por Corrêa, como um empecilho à exposição das frases musicais, das idéias pensadas pelo sujeito durante a *performance*, e que precisam se objetivar na relação com os outros membros do grupo para que possam ganhar sentido e gerar um diálogo. A participação em oficinas e festivais, o estudo dos métodos acessíveis através destas incursões e a escuta de outros gêneros musicais, além do constante exercício da composição (muito presente nas práticas musicais de Dinho) levaram o entrevistado a produzir uma impressão subjetiva a respeito daquilo que seria necessário para o trabalho acústico.

A escuta e a composição ligam os conhecimentos teóricos às emoções, sendo assim subjetivados de modo singular e transformados como produtos da imaginação. Como afirma Monson (1996), na improvisação “sempre há personalidades interagindo, não apenas notas, instrumentos ou ritmos” (Idem, 1996, p.26). A musicóloga afirma que estudos sobre o jazz não são tão comuns na academia, e quando são desenvolvidos, prevalecem as análises baseadas na musicologia e na teoria musical, deixando de lado ou dando pouca atenção à interpretação cultural. Sendo assim, estas incursões fora do domínio acadêmico são importantes constituintes dos processos de criação, capazes de reelaborar os sentidos formados no encontro com a teoria.

Conseqüentemente, a partir deste contato e do interesse que se cria por essa via, alguns elementos passam a ser vistos como necessários à prática musical, pois sem eles a criação encontra limites muitas vezes intransponíveis se não houver um esforço tanto teórico, como relacional e afetivo, de compreendê-los. Isto permite a Dinho formar uma opinião a respeito do que seria um bom improvisador, e o leva também a desenvolver um sentido para o papel que a técnica musical e a performance possuem nas práticas relacionadas à improvisação:

O que eu vejo em improvisadores que eu gosto, que me cativam mais, geralmente são caras que quando estão tocando não estão testando nada na hora, em termos de conhecimentos técnicos, estão aplicando conhecimentos que foram adquiridos, mas naquele momento estão deixando fluir. (Dinho Stormovski)

Novamente aqui, assim como podemos ver na entrevista de Alegre Corrêa, a liberdade propiciada pela improvisação musical é percebida como algo possível apenas quando existem referências suficientes para permitir a objetivação da fantasia, quando o sujeito, que atua como improvisador, tem domínio técnico da estrutura da improvisação para poder interagir com o outro de um modo dialógico.

Quando você vai tocar um tema e vai improvisar sobre ele, você já estudou o tema, as frases, as notas que você vai colocar, mas no momento que você está tocando é mais intuitivo mesmo (Dinho Stormovski).

A compreensão do gênero discursivo de onde se fala, no caso da improvisação musical, aparece como fundamental para sua construção. A experiência prévia e o domínio teórico são vistos como uma condição para a liberdade, de modo que a comunicação dialógica e polifônica no momento da criação, percebida por Dinho como um momento mais intuitivo, não surge sem um esforço que a antecede. O interesse pela improvisação e pelas formas musicais do jazz conduz o entrevistado a encontrar referências para que possa dominar as técnicas necessárias.

Eu sempre tive também muito contato com a música brasileira, que sempre foi muito influenciada pelo jazz, na questão da forma, da

harmonia. A ligação foi aí, primeiro pela música brasileira, e aí o interesse pela harmonia e a improvisação me levou consequentemente para o jazz. (Dinho Stormovski)

Com um interesse cada vez maior pelas práticas improvisatórias, Dinho procurou investir mais no estudo deste campo, conseguindo uma bolsa para estudar por seis meses em um bacharelado em jazz nos Estados Unidos. A experiência que o entrevistado teve durante o tempo em que passou em outro país, se dedicando exclusivamente ao estudo do jazz, também contribuiu para que percebesse a criação como um acontecimento coletivo, relacionado tanto aos aspectos técnicos e formais, como ao contato com o grupo e a experimentação.

Uma coisa que eu percebi é que o pessoal lá estuda com colegas. Tem uma galera nova, o pessoal de 20 anos que entrou na faculdade agora, que tem um domínio da linguagem do jazz bem legal. Eu tinha alguns colegas, um grupo, que se reunia quase que semanalmente. Passei a me encontrar com eles, e eles partem deste princípio, alguém começa a tocar alguma coisa, outro vai indo atrás, gera um motivo aqui, alguém já lança uma idéia lá. Ficam tocando sem um motivo pré-estabelecido (Dinho Stormovski).

Nesta experiência, Dinho pôde participar de sessões de improvisação, onde o estudo formal era relacionado às capacidades de tocar de ouvido, à apreciação musical, à capacidade de construir arranjos e compreender a linguagem musical enunciada pelo grupo no ato da performance, como um acontecimento estético que cria um tipo de relação entre sujeitos e música marcada pelas subjetividades ali presentes.

A respeito das sessões de improvisação, que durante o estágio realizado por Dinho passaram a fazer parte de seu cotidiano e de seu aprendizado musical, Ingrid Monson afirma:

Assim como as informações técnicas e os conselhos, é essencial para os alunos o entendimento do jazz adquirido diretamente através da performance. Em parte, eles ganham

experiência através da participação em uma das mais veneráveis instituições da comunidade, a *Jam Session*. Nestes encontros musicais informais, improvisadores são livres de restrições que os compromissos comerciais impõem sobre o repertório, tempo da performance, bem como tem liberdade para correr riscos artísticos. (Monson, 1996, p.42)

As sessões de improvisação dão a possibilidade de que músicos de várias bandas, e que tem preferências por estilos diferentes, possam interagir e trocar conhecimentos dialogicamente, experimentando formas inusitadas de objetivar a música. Posteriormente, retomaremos o tema das *Jam Sessions*, quando analisarmos os processos de criação coletiva. Por hora, é interessante percebermos como para os dois músicos entrevistados a atividade criadora passa tanto pelo ensino formal como pela prática informal proporcionada pela experiência, pelo fazer musical como um acontecimento. Percebemos que o aprendizado formal da música, visto por vezes como uma prática solitária e que exige muita dedicação, acontece também nas sessões informais de improvisação. Músicos mais experientes podem orientar outros músicos menos experientes durante as sessões, criando espaço para o aprendizado de técnicas e das funções de cada instrumentista no conjunto. As sessões de improvisação coletiva não são simplesmente o momento de experimentar e pôr em relação técnicas apreendidas individualmente, mas também de grande aprendizado teórico e reciprocidade, de constituição de sentidos gerados na relação com o contexto onde a música é enunciada.

Nos dois casos pesquisados, o processo de apropriação da linguagem musical parte pontos diferentes: em um deles (Alegre Corrêa) o interesse parte da prática informal; e no outro (Dinho) da prática formal e dos estudos dirigidos. Mas ambas acabam mostrando-se necessárias e complementares. A disciplina dos estudos dirigidos e a liberdade das sessões de improvisação musical estabelecem relações dialéticas e dialógicas, culminando na criação, uma vez que o conhecimento de teorias e técnicas musicais são apropriados, constituindo parte do arsenal incorporado pela memória.

Como afirma Santiago (2006):

a inclusão da prática informal deveria ser realizada sem que o trabalho do professor de instrumento e o empenho pela formação

instrumental sejam comprometidos. A busca pela integração das práticas de estudo instrumental deliberada e informal parece, então, representar um grande desafio pedagógico para aqueles que se aventurarem a empreendê-la. Mas este parece ser um empreendimento essencial, uma vez que a integração destas abordagens poderá favorecer o desenvolvimento de importantes habilidades musicais, bem como abrir novas veredas para os jovens músicos. (Santiago, 2006, p.14).

Combinar estas duas atividades, dar espaço às pesquisas teóricas e à árdua prática dirigida com o instrumento, ao mesmo tempo em que o músico se encontra em uma postura receptiva a tudo aquilo que emana das relações sociais e do contato com outros músicos, parece ter sido fundamental na formação musical dos dois entrevistados. Não há como separarmos o estudo formal e informal em categorias distintas. Estas duas atividades fazem parte da constituição dos sujeitos e dão as condições para que se desenvolva a capacidade de criar e interagir com o grupo na improvisação musical, amalgamando nas suas ações reflexão, emoções e a imaginação.

A música, sob esta ótica, é capaz de cumprir a função de dar uma forma aos sentimentos, emoções, imaginação e reflexões, já que os transforma num todo organizado e inteligível, objetivado em sons que se articulam sobre os fragmentos de silêncio. (Maheirie, 2003, p.152).

As situações novas proporcionadas pela improvisação musical coletiva e o interesse pela criação e pelas possibilidades que se oferecem durante as práticas musicais, parecem constituir um elemento importante à criação, justamente a partir de sua integração. Também podemos concluir que esses dois modos de relação com a música (que não se separam na constituição do músico) são necessários para que tanto os estudos como as performances continuem em ambos os casos. Um ponto importante aqui, e que precisamos também analisar, é a forma como os dois entrevistados compreendem a formação musical. Nenhum deles se considera como um “músico pronto”. Aparentemente, é o interesse gerado pela prática, que é satisfatória apenas quando existe o domínio técnico, que produz o desejo de continuar estudando, e a

sensação subjetiva de nunca estar pronto, o que transforma a prática musical em um trabalho nunca acabado.

Os músicos se percebem como sujeitos em devir, com um projeto de ser, que se forma (e se transforma) nas relações contraditórias que estabelecem com a realidade. O homem existe em relação às determinações do contexto onde está inserido, mas está em movimento. A idéia de projeto, em Sartre (2002), se relaciona ao movimento dialético que põe o sujeito em relação ao seu passado, seu presente e seu futuro como um vir a ser transformador.

Portanto, significa para a consciência a possibilidade permanente de efetuar uma ruptura com seu próprio passado, de desprender-se dele para poder considerá-lo à luz e conferir-lhe a significação que tem a partir de um projeto de um sentido que não tem. (Sartre, 2002, p.539)

A consciência, para Sartre, possui como característica a condição de negar uma realidade, contemplando as condições dadas e o campo dos possíveis, que existe no movimento dialético de subjetivação e objetivação. As escolhas do sujeito explicitam essa relação, como quando o músico opta por características que são inerentes a um bom improvisador e direciona-se, enquanto projeto, a desenvolver estas características, em um movimento que, necessariamente, envolve a negação de alguns outros modos de se relacionar com as práticas musicais.

A existência, nessa perspectiva, não é algo estanque, conteúdo interno sólido, mas contínua constituição em relação; se alguns temas se repetem numa vida, o fazem em outro nível de complexidade, porque quando retornam trazem não apenas o mesmo, mas também a inovação. (Maheirie, França, 2007, p.27)

Nossos músicos entendem as suas produções como geradas em um movimento marcado pela necessidade e pelo desejo, onde a criação depende da capacidade de associar os elementos a sua disposição e de ultrapassar as condições atuais. Alegre Corrêa, quando se refere à qualidade de suas produções, afirma:

A genialidade vem muito do interesse. Se você tem interesse, você vai procurar, você aprende e você associa. (Alegre Corrêa).

Prática e teoria musical aparecem em uma relação inseparável e como constituintes de um projeto de ser. A oportunidade que a *Jam Session* propicia de produzir uma objetivação da subjetividade, que será subjetivada pelo grupo e reconfigurada, coloca em jogo os conhecimentos técnicos e aquilo que é imaginado pelo sujeito criador.

Compor, executar a performance e, ao mesmo tempo, apreciar os produtos que se formam no processo grupal, exige muito mais do que é possível aprender apenas com a prática deliberada e com o estudo dirigido do instrumento, de modo que a relação de nossos sujeitos de pesquisa com o contexto do qual fazem parte se mostra fundamental à sua constituição enquanto músicos. A performance instrumental não é a única a dar condições para o aprendizado do que é ser musical e da música como um componente da relação entre os sujeitos, capaz de significar a realidade e produzir sentidos. Encontramos esta opinião também expressa em trabalho de autores dedicados a compreender a formação musical: “há muito mais para se ganhar em termos de compreensão musical, aprendizado, experiência, valor, satisfação, crescimento, prazer e significado musical do que a performance sozinha pode oferecer”. (Reimer, 1970, p.42)

Com nossos sujeitos de pesquisa, percebemos de que modo as experiências vivenciadas por eles e a prática musical coletiva são capazes de integrar e dar sentido aos conhecimentos técnicos adquiridos, em um processo que França e Swanwick (2002) denominam “Compreensão Musical”. Para as autoras, este termo está relacionado ao

entendimento do significado dos elementos do discurso musical: materiais sonoros, caráter expressivo, forma e valor (Swanwick 1994). Acreditamos que a compreensão seja uma dimensão conceitual ampla que permeia todo fazer musical. (França e Swanwick, 2002, p.27)

A apropriação do social por meio dos encontros com outros sujeitos e com o nosso contexto, aliada às possibilidades que temos de transformar a realidade a partir destes encontros, é determinante para a criação e para a forma como somos capazes de compreender os objetos estéticos. A multiplicidade de nossas experiências é que nos dá a

oportunidade de produzir novos sentidos no processo criador. O “interesse” ao qual Corrêa se refere, se produz também nestes encontros, que são mediados pela linguagem musical, gerando sempre a tensão e a necessidade que é imanente à não resolução de uma frase ou do uso de uma estrutura musical desconhecida.

Vista sob esta perspectiva, a formação, assim como as sessões de improvisação, também é um processo, é um vir-a-ser histórico, mediado pela relação com o social e sempre em devir. Os caminhos que as escolhas teóricas tomarão no estudo do instrumento são determinados pelas experiências com a criação coletiva, ao mesmo tempo em que a criação coletiva determina os caminhos trilhados pelo músico no campo teórico, pois oferece alternativas e situações que ainda não foram planejadas e sem um modo de execução claro e delineado.

A especificidade deste processo faz da música o produto de um trabalho altamente elaborado, no qual o conhecimento dos elementos acústicos se alia à criatividade com que o sujeito articula, processa e elabora os elementos da percepção, imaginação e reflexão, de maneira afetiva. (Maheirie, 2003, p.152)

A música se mostra como produto e produtora da imaginação criadora humana, capaz de dar significados às experiências do sujeito, em um movimento sempre inacabado, onde o novo pode reorganizar os sentidos e constituir o projeto de ser, pautado por uma postura tanto afetiva como reflexiva. Buscamos compreender essa relação como uma relação estética, como acontecimento específico entre o homem concreto, em um contexto social, cultural e histórico, e capaz de interagir com um objeto estético e com a consciência do outro, criando significados e sentidos sem precedentes neste encontro. Compreender esta relação (a relação estética) é fundamental, e será objeto de nosso próximo capítulo analisar de que forma, nas experiências de nossos sujeitos de pesquisa, a relação estética com a realidade atua como transformadora e como produtora de sentidos.



#### **4 - A música como produtora de sentidos nas relações estéticas.**

Vimos no capítulo anterior de que modo o estudo da música e as experiências vivenciadas pelos músicos produzem a forma como percebem a atividade criadora e como criam sentidos singulares nas práticas improvisatórias. Compreendemos que os materiais sonoros não são os únicos a possuir relevância significativa como condicionantes da direção que a performance do grupo tomará.

Outros elementos também entram em jogo, “às vezes um 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 conseqüências significativas” (Costa, 2002, p.07). O corpo do músico e seus gestos tem muita relevância na performance, as vezes denotando uma mudança de intensidade ou uma “chamada” para que outro músico assuma, por exemplo, o papel de solista. Os atos de se aproximar, flexionar o corpo para frente, lançar um olhar ou emitir um ruído participam tanto na improvisação quanto os movimentos de tensão e resolução da harmonia sonora.

Quando nós movimentamos, criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes (LABAN, 1978, p. 109).

A pulsação (*beat*) que marca um movimento percebido pelo grupo na música, as variações rítmicas, os processos de subjetivação e objetivação da realidade, assim como as relações do grupo durante a improvisação, são mediadas pelo trabalho acústico, pela relação entre som e silêncio como estrutura semiótica que cria sentidos um pouco mais estáveis. O corpo e a postura reflexivo-afetiva dos músicos nessa situação certamente produzem ressonâncias, criam sentidos que são compartilhados, significam algo para o outro que atua na performance também como autor.

A apropriação da técnica, dos sentidos da música e a criação musical passam por um movimento de transformação de algo que é coletivo, que ganha significado como uma construção social, em um produto singular, subjetivado e passível de ser materializado em novas objetivações. Sob esta ótica, o sujeito aparece em um lugar sempre ativo, que proporciona encontros com o outro e cria novas

possibilidades, por meio da relação estética, as quais permitem encontros e (re)criações. Antes de avançar nas análises, consideramos importante demarcar qual o nosso conceito de relação estética, e de que modo essa forma de compreender as relações entre sujeito e obra de arte se elabora a partir das possíveis leituras no campo dos estudos da estética e do materialismo histórico e dialético.

#### **4.1 – Sujeito e objeto na Relação Estética**

Considerando o que foi exposto até aqui, partimos agora da questão: de que forma os sujeitos se relacionam com o objeto estético e produzem sentidos nesta relação? Direcionemos, então, nossos esforços a compreender a relação entre sujeito e obra de arte. A música aqui pode ser entendida como um objeto estético que, no encontro com o sujeito concreto, produz significados e sentidos (Maheirie, 2003), e cria as possibilidades para um tipo específico de relação: a relação estética.

Entre as questões que nos mobilizam quanto a forma como a relação estética acontece, algumas precisam ser esclarecidas: O que nos leva a perceber um objeto esteticamente? As qualidades estéticas estão na forma do objeto, ou no psiquismo do sujeito? Ou poderíamos ainda encontrar uma terceira via que nos leva as análises de nosso objeto de pesquisa, onde tanto sujeito e objeto constituam a situação estética, e a improvisação musical passe a ser vista como uma estrutura particular, que transforma os sentidos possíveis da realidade nos encontros que permite?

Desde a antiguidade grega, mesmo no período pré-socrático situado por volta do século VI A.C., encontramos reflexões relacionadas à estética. Como disciplina ou saber ligado a um ramo da filosofia ela surge bem mais tarde, no século XVIII, quando Alexander Baumgarten desenvolve o que pode ser considerada a primeira sistematização filosófica acerca do saber sensível. Derivado do termo grego *Aisthesis*, a palavra estética, utilizada por Baumgarten, significa literalmente sensação, e os estudos deste pensador direcionavam-se a compreensão de um saber que, por ser sensível, seria em seu entendimento inferior ao conhecimento lógico e racional. (Vázquez, 1999)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>Resgatar aqui alguns dos caminhos trilhados pelo conhecimento acerca da estética ao longo do tempo não tem por objetivo elaborar um histórico da disciplina. Procuramos perceber qual o objeto da estética, como a relação entre sujeito e objeto estético pode ser compreendida, e qual a forma mais apropriada

A noção de uma *Aisthesis* como saber sensível, menos importante do que o lógico racional, se distancia da concepção de criação trazida por Vygotski, que vê a atividade criadora como algo que não se faz isolada das relações que temos com o conhecimento ou mesmo com a produção científica.

Segundo Vázquez (1999), existe um modo específico de relações humanas com a realidade que requer um estudo particular e situam-se no campo da estética. O campo da estética, mesmo que não sistematizado até o século XVIII, aparece problematizado de modo transversal em vários sistemas filosóficos. Uma das primeiras concepções estéticas analisadas por Vázquez (1999) é a de Platão, que coloca o belo no centro de suas preocupações, como algo absoluto e atemporal, ligado a sua metafísica das idéias. A estética medieval cristã até a renascentista, assim como a grega, insiste em perceber o belo como a consonância e a integração das partes, reconhecendo na forma e na proporção os seus princípios, colocando o objeto estético como medida, o que se estende também até os séculos XVII e XVIII.

Já em meados do século XVIII as reflexões deslocam-se para o sujeito, e não mais para o objeto artístico, em uma busca pela compreensão da dimensão subjetiva do belo. Mesmo com essa inversão de perspectiva, a estética continua entendida como a ciência (ou a filosofia) do belo. Para Vázquez (1999), esta definição é problemática, justamente pelo papel central que o belo ocupa nas reflexões, já que o feio, o trágico e o cômico não deixam de ser estéticos. Na improvisação musical, por exemplo, os movimentos de tensão da melodia, que nos causam estranhamento, provocam uma relação estética entre o sujeito e a obra em devir, mobilizando os improvisadores a buscar formas de resolução para a harmonia que se produz pelo grupo.

Dessa forma, para Vázquez (1999), seria válido afirmar que todo belo é estético, mas nem todo o estético é belo. Aquilo que nos causa estranhamento, que nos parece inacabado, também nos leva a constituir relações estéticas com a realidade. Em consequência disto, não podemos compreender a estética apenas como a ciência do belo, o que daria a disciplina um caráter idealista em busca de uma forma definitiva e absoluta.

Posteriormente, a estética passa a ser vista como uma filosofia da arte, retirando o belo do centro das investigações (mas sem

---

para que analisemos essa relação, levando em consideração a posição que adotamos até então.

desconsiderar sua importância) e dirigindo-se a criação como uma atividade humana autônoma. Segundo Vázquez

embora a arte para a estética seja um objeto de estudo fundamental, não pode ser exclusivo. Por mais importante que seja para ela é apenas uma forma do comportamento estético do homem. A importância que a arte alcança na relação estética do homem com o mundo é um fenômeno histórico: surge e se desenvolve no ocidente a partir dos tempos modernos. Mas a relação estética, como forma específica de apropriação humana do mundo, não se dá apenas na arte e na recepção de seus produtos, mas também na contemplação da natureza, assim como no comportamento humano com objetos produzidos com uma finalidade prático-utilitária. (VÁZQUEZ, 1999, p. 42)

A definição de estética como filosofia da arte acaba por restringir a compreensão das outras formas possíveis de relação estética, além de ter vinculando a beleza a uma concepção eurocêntrica do belo clássico, o que limita as possibilidades de análise das relações entre sujeito e criação e sujeito e obra de arte. Entender a estética tanto pela perspectiva do objeto artístico, quanto pela perspectiva do sujeito criador ou contemplador da arte, cria algumas dificuldades para as análises que se pretende desenvolver.

Estas duas possibilidades (uma centrada no sujeito e outra no objeto artístico) acabam por direcionar o entendimento da relação que se faz entre sujeito e música, ou para o sujeito como referência subjetiva do processo criador, ou para o objeto. Se focarmos nossa investigação na relação entre sujeito e objeto (na relação estética), podemos evitar pensar tanto a subjetividade como ponto de partida exclusivo da criação, como também evitamos a idéia de uma objetividade como causa final que condicionaria o sujeito no processo de criação. Por isso aqui a nossa preocupação em direcionar a investigação da apropriação humana e de sua significação do estético à relação entre sujeito e objeto, e não em exaltar um ideal de beleza, nem a subjetividade do criador ou a obra criada como pontos de partida da análise.

A produção artística, como a música, deve ser vista como uma totalidade que também inclui valores extra-estéticos, da mesma forma que o estético não se esgota nas manifestações artísticas, também ocorrendo na natureza e nas outras produções humanas não

necessariamente artísticas. Desse modo, precisamos levar em conta um complexo emaranhado de relações que constitui o “estético” no encontro com o extra-estético e com o estético não artístico. Vista sob esta perspectiva, “a estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculada a outros modos de apropriação humana do mundo e as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (Vázquez, 1999, p.47).

O objeto da estética passa a ser então não a obra de arte nem o belo em si, mas sim a produção e a apropriação humana, e a relação que se dá neste movimento. Além de componentes sensíveis e da imaginação, a criação não exclui o intelectual na sua composição, dependendo das condições sociais e concepções que povoam as experiências estéticas e artísticas em um determinado momento histórico.

A análise das relações entre a sociedade, o sujeito e a criação, é indispensável para compreendermos tanto as condições sociais na organização artística, como as formas individuais que, sendo ao mesmo tempo condicionadas e condicionantes da realidade social, participam da forma da criação e a da recepção da obra de arte. São estas condições históricas e a forma como percebemos, nos apropriamos, subjetivamos e objetivamos nossas subjetivações na realidade, que constituem a relação estética.

Perceber não só a obra de arte, mas a relação com o outro como um produto inacabado e capaz de produzir novos sentidos, implica o sujeito em um olhar diferenciado em relação ao objeto, a um complexo movimento de síntese criativa e elaboração. Para Alegre Correa:

a improvisação e a criação estão em todas as coisas. Por exemplo, se você interpreta uma peça musical você está improvisando e criando, a própria interpretação tem a forma pela qual você vê. A maneira que você interpreta é uma criação. (Alegre Corrêa)

O músico compreende o processo de criação como algo que se relaciona ao olhar que é direcionado para o objeto contemplado. Olhar este, que pressupõe a apreensão da música, ou da peça musical (para usar o exemplo de Correa), produzida em uma relação onde sujeitos e um objeto estético (neste caso a música) geram uma leitura diferente da realidade daquela que já se tinha, esteticamente. A criação do novo, tão persistente, constante e necessária na improvisação musical no jazz,

existe na experiência que este encontro (entre sujeitos e mediados por um objeto artístico) possibilita, no momento em que esta relação, que extrapola a norma, se efetiva.

Na situação estética, o sujeito procura outros ângulos que dêem novos sentidos às condições vivenciadas e ao encontro com o objeto que por ele é experienciado. Há uma interação constante entre o processo de criação e a constituição de um olhar estético. “Depreende-se claramente que ambos se forjam mutuamente e são condição para a objetivação humana, ou seja, para a produção do novo decorrente da atividade criadora em qualquer esfera da vida.” (Zanella, 2004, p.141).

Quando fala a respeito do modo como procura apropriar-se da música, Dinho diz:

Uma coisa que eu tento fazer é tentar me livrar de qualquer preconceito que eu tenha, com gênero musical, eu tento extrair estes elementos que são mais de mercado sabe? Parto do princípio de que música é música, que som é som, então procuro por este caminho ver o que me toca e o que não toca. (Dinho Stormovski)

A música, para possibilitar a relação estética, precisa ser vista não apenas como um objeto situado, com uma função específica e prática e que não possa ser pervertida ou transformada. É quando posta em relação com o sujeito, que a música é capaz de significar. Quando produzida no encontro entre os músicos, serve como mediação ao encontro das subjetividades que compõe o próprio objeto acústico, e sua dimensão enquanto objeto físico-sonoro, é experimentada através de afetações corporais e afetivas que, como afirma Dinho, “tocam” o sujeito e sua imaginação, mobilizando a produção da fantasia e de novas objetivações. Como afirma Maheirie (2003), “a arte musical reside, em primeiro lugar, no modo como a música me toca”. Para que um objeto possa existir esteticamente, possa ultrapassar suas características percebidas em um contexto prático-utilitário e provocar uma relação concreta e singular, é preciso que se constitua um olhar estético sobre o objeto. O que nosso entrevistado procura fazer, ao ouvir ou executar música, é transcender aquilo que já está definido e acabado, buscando deixar-se guiar por aquilo que de alguma forma lhe afeta. A prática musical da improvisação aparece para Dinho como uma forma de superação de sua própria forma de significar a música. Na atividade criadora, encontramos a possibilidade de ultrapassar os limites daquilo

que está instituído, procurando e construindo novas formas de se relacionar com a arte, e produzindo, em consequência, novos sentidos.

O objeto, como a música, é sempre aberto e inesgotável, sujeito a construção de novas possibilidades criativas no encontro com o sensível, com a ação de nossos sentidos e de nossa percepção sobre o que nos aparece e também sobre aquilo que criamos

O objeto estético só se apresenta como tal à medida que é socialmente significado ou que com ele se estabelece uma relação estética. Para tanto, faz-se mister que estejam implicados na situação tanto o objeto estético como quem o admira, o que significa considerar os afetos, possibilidades cognitivas, vontades, motivações e preferências desse sujeito. (Zanella et all. 2004, p.07)

No processo de criação musical, consideramos que esta relação ocorre da mesma forma, com a peculiaridade de que, no objeto de nossa pesquisa, a situação estética se cria no encontro constante dos sujeitos que participam do processo.

O objeto que pode ser potencialmente percebido como estético não está dado, vai se fazendo ao mesmo tempo em que estes sujeitos se constituem como executantes ou *performers*, interagindo no processo de criação musical. Muitas vezes a improvisação musical parte de estruturas previamente acordadas pelos músicos implicados na criação, mas uma forma final nunca é delimitada. Isto significa que a percepção das estruturas rítmicas e harmônicas não necessariamente direciona a forma que se seguirá ao que foi enunciado. O processo de criação se faz pelo modo como estes elementos são reelaborados por aquele que participa ativamente do ato criador. Apesar da linguagem musical compartilhada pelo grupo condicionar de certo modo o processo, outros elementos entram em questão se a música que circula no movimento do grupo é apreendida em uma relação estética.

“O objeto estético é físico-perceptual, e nele o sensível se acha organizado em uma forma que o torna significativo” (Vázquez, 1999, p.121). Sendo assim, a performance do grupo e a música que emana desta ação é um objeto potencialmente estético. Digo potencialmente, pois para que signifique algo, necessita de uma postura ativa dos sujeitos que compõe o grupo. O músico realiza uma totalização dos elementos que compõe a música em devir, na qual estão presentes ritmo,

melodia e harmonia, além da gesticulação corporal e das entonações propostas pelos músicos à construção do todo.

A relação estética possibilita o deslocamento da percepção imediata, situada sobre o objeto concreto, levando a construção de complexas sínteses de sentido, em um processo que é atravessado por implicações afetivas.

A afetividade, em síntese, envolve todas as relações humanas consideradas espontâneas, seja percepção, seja imaginação ou reflexão, contemplando, assim, os sentimentos e as emoções como formas específicas de relação entre subjetividade e objetividade. (Maheirie, 2003, p.148)

Sem uma síntese criativa, que move a imaginação e as emoções, não seria possível ultrapassar as condições daquilo que já está dado no ato da performance. É necessário um envolvimento por inteiro do músico que participa do processo, para que sejam possíveis totalizações dos significados que se enunciam na prática da improvisação.

A música que começa a se formar no encontro com o grupo atua como uma referência, mas não é, de modo algum, uma condição que restrinja os processos de criação, pois a oralidade, a capacidade de enunciar frases musicais novas a partir daquilo que já está dado, é característica essencial do jazz. A capacidade de articular os modelos pré-existentes com novas possibilidades é uma habilidade esperada de um bom improvisador:

é como um processo de reprodução de um texto autônomo. Não há uma simples distinção categórica, pois ambos os processos acontecem em tempo real e ambos envolvem certo grau de referência a modelos pré-existentes, provavelmente se estendendo até a intenção de realizar uma obra específica. (Monson, 1996, p.174)

É o carácter interativo e colaborativo da improvisação no jazz (Monson, 1996, p.174) que dá as condições para que a performance, mesmo que relacionada explicitamente a um modelo pré-existente, fique sujeita ao

inusitado. Nas palavras de Dinho, esta afirmação aparece de uma forma muito mais relacionada à experiência concreta:

Pode ser pré-determinado, mas geralmente acaba acontecendo na hora, com o contato visual às vezes. “Vai que é tua” né?. Tem formas de insinuar que o outro continue. Quando o improvisado é bem construído ele costuma encerrar dando uma deixa pro próximo. É muito comum, quando você finaliza o improvisado, o outro improvisador ter que estar ligado também. Você começa a trabalhar um motivo, um pequeno fragmento, ele é o menor fragmento, o pontapé inicial. A partir do motivo o cara vai construir uma frase, e esta frase vai gerar uma uma idéia. (Dinho Stormovski)

Nesta situação, o objeto não fica preso apenas ao que é imediatamente percebido, e alguns elementos extra-musicais, como percepções visuais (citadas por Dinho) passam a ser significativos e a constituir sentidos que serão postos em relação no grupo. O próprio grupo participante da performance compõe a situações estética, sendo que não é apenas a música que possui as condições para significar algo para o sujeito. Na relação que se estabelece, tanto o grupo, como as articulações entre som e silêncio da estrutura musical e o contexto da performance, constituem o objeto estético.

O objeto estético é significativo para um sujeito concreto, de modo que a significação, a produção de sentidos, é sempre um processo, implicada no material discursivo e relacional. As referências já conhecidas pelos improvisadores e a postura efetiva que se constrói direcionam ativamente as sugestões e as idéias dos participantes.

Desta forma, contemplar esteticamente um objeto, uma obra de arte, uma música, uma escultura, ou simplesmente um fenômeno da natureza ou um objeto criado pelo homem com uma finalidade que não seja inicialmente estética, não é uma atitude passiva do sujeito. A relação estética só pode existir quando existe uma relação peculiar, na qual ambos (sujeito e objeto) deixam de ser o que eram anteriormente por assumirem outros sentidos, quando as percepções particulares se colocam entre parênteses e o objeto acaba por se desvincular do contexto usual que o determina. A música, então, pode ser afetivamente significada como um elemento mediador das relações entre o grupo na performance, constituindo-se, assim, a prática musical coletiva como obra em devir, que possibilita relações estéticas.

O processo de produção dos sentidos na improvisação relaciona-se a comunicação e a ao encontro entre as diferenças de cada sujeito, permeadas pela relação destes, produzida no acontecimento musical. É o encontro que põe em relação a atividade criadora, em um movimento dialógico e polifônico, onde aquilo que é enunciado, é elaborado em um processo complexo de conversão do coletivo em singular. O encontro é dialógico, pois “vozes várias se objetivam na produção artística, características de um tempo e espaço, e outras tantas podem se apresentar, através do contemplador/recriador” (Zanella, Vargas, 2008, p.1588). É no encontro entre as várias vozes que compõe a música (sejam elas presentes e personificadas nos sujeitos que interagem no grupo, ou emanem das práticas musicais instituídas) que a obra se totaliza. O movimento de síntese e totalização da música (possível apenas através do ativismo estético do sujeito) é que torna o encontro entre as várias vozes que a compõe, um acontecimento polifônico.

O som gerado pela síntese e pela produção de sentidos singulares, é produzido em relação a um ato anterior, fundindo os sentidos das palavras, música e ação, em uma totalização, e imbricando-se em novas ações, que enunciam novos sentidos.

De dentro de minha consciência participante da existência, o mundo é o objeto do ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato palavra, do ato-ação. Seu centro de gravidade situa-se no futuro, no desejado, no devido e não no dado auto-suficiente, em sua já exequiabilidade. Minha relação com os objetos do meu horizonte nunca é concluída, mas sugerida, pois o acontecimento da existência é aberto em seu todo. (Bakhtin, 2010, p.89)

A combinação entre som e silêncio, entre a mímica corporal e a obra em devir, na relação estética com o acontecimento que é a performance musical, produz a irrupção de novos sentidos, que necessariamente são postos em relação. Sugestões emergem do encontro entre os elementos da performance, e projetam a consciência para o futuro, em um movimento de síntese dialógica, possível no encontro com a consciência do outro. Alegre Correa cita um de seus principais parceiros musicais (tanto nas composições como na improvisação) para expressar o que esta idéia representa, para ele, no campo da música:

Preciso da comunicação. Por exemplo: fazer em grupo com um cara como o Guinha Ramirez... (Sempre cito o Guinha por que é uma das maiores inteligências emocionais que eu conheci na vida, e um dos maiores músicos.) Se eu estou criando algo com ele, se torna muitas vezes mais fácil do que eu tocar sozinho, por que ele está sugerindo o tempo todo coisas e eu também. Estamos sempre com respeito a música, e interagindo. (Alegre Corrêa)

Na obra de Bakhtin, “a polifonia em sua relação com a dialogia se refere a orquestração das vozes em diálogo aberto, sem solução. A metáfora musical está estreitamente ligada ao dialógico e sugere que a música é também uma linguagem” (Bubnova, 2011, p.276)

Sendo assim, o ato da objetivação da música, é sempre ato no mínimo bilateral, envolvendo a existência de duas consciências que não coincidem, e forma a estrutura do dialogo inconcluso, polifônico. O outro é imprescindível na produção dialógica dos sentidos que transitam na performance musical.

São as possibilidades da mediação semiótica, seja ela pelo discurso verbal ou através da música, que possibilitam a apropriação e a interação com o outro nas práticas sociais. “Nessas práticas, o sujeito – ele próprio um signo, interpretado e interpretante em relação ao outro – não existe antes ou independente do outro, do signo, mas se constitui nas relações significativas” (Smolka, 2000, p.32). Nossas ações podem adquirir múltiplos significados na relação, constituindo-se assim, a música, como uma prática social capaz de produzir sentidos no encontro com o outro -“sujeito – ele próprio como um signo” (Smolka, 2000) -, como alguém capaz de expressar um sentido, e capaz de compartilhá-lo com outros. Ainda segundo Alegre Correa, referindo-se ao papel do outro na elaboração de transformações na música que está sendo criada:

Quando estou sozinho, tenho mais liberdade, de ir para um lado ou para outro, mas por outro lado tenho menos sugestões musicais. A sugestão tem que vir do outro. (Alegre Corrêa).

Estar sozinho, não significa estar alienado da posição dialógica na qual estamos inseridos. A relação estética se dá não apenas com a música em si, mas sim com o processo de produção do objeto acústico visto como um objeto estético em construção e composto também por aquilo que faz parte do modo como o sujeito se apropria das práticas

musicais. O outro, visto como parte do objeto estético, também significa, e é interpretado como parte da relação, mesmo que esteja presente como a abstração de um espectador ideal. Não estamos aqui trabalhando com a música como um objeto fonográfico, mas sim com a performance e com as condições de enunciação que este momento (particular e irreproduzível) proporciona. Os caminhos que trilhamos até aqui, nos levam a compreender o ato da performance como capaz de proporcionar o encontro entre os músicos, gerando as condições para que seja possível apreender a música esteticamente. Os elementos da estrutura musical atuam como uma linguagem capaz de produzir sentidos compartilháveis, de modo que sujeito e música integram o objeto estético, sendo praticamente impossível dissociá-los.

O sujeito, a partir das relações que vivencia no mundo, produz significações e, como ser significante, vivenciar esta sua condição de ser lhe permite singularizar os objetos coletivos, humanizando a objetividade do mundo. Suas significações aliadas às suas ações, em movimento de totalizações abertas, compõem o sujeito que vai sendo revelado por perspectivas. (Maheirie, 2002, p.36)

Em decorrência desta condição peculiar, a relação com o objeto estético não pode ser determinada em nenhum momento por formas a priori. Tanto os modos de organizar o sensível quanto os significados que compartilhamos se transformam. A apreensão do objeto põe em jogo nossos sentimentos, experiências pessoais, imagens e nossa bagagem cultural. Vázquez (1999) chama a atenção para o fato de que perceber e relacionar-se com o objeto é sempre um ato ao mesmo tempo individual e social.

“Neste processo perceptivo, o sujeito se vê afetado profunda e integralmente, já que, em tal processo, não só se relaciona sensivelmente com o objeto, como também pelo significado encontrado neste, põe em jogo tudo o que é como ser que sente, pensa e padece” (Vázquez, 1999, p.146). Na improvisação musical, onde um grupo passa a relacionar-se esteticamente mediados pela música, entra em jogo algo além das percepções técnicas por meio das quais cada um se apropria e objetiva em novas formas de criação. Neste movimento entra também um complexo processo que envolve a condição da existência de cada um, suas emoções e o modo como significam a realidade que os rodeia. A

forma como são capazes de enunciar sentidos, isto é, como são percebidos pelo outro também como sujeitos significantes, mostra-se fundamental a produção do grupo. A situação da performance musical proporcionada nos encontros das *Jam Session* no jazz, atua como transformadora das relações entre os sujeitos e a música, ressignificando não apenas o objeto acústico em construção, mas a subjetividade dos integrantes da performance.



## **5 - Do território ao singular: por mais vida na música.**

Alguns trechos das entrevistas de nossos sujeitos de pesquisa nos levaram a refletir sobre a relação entre música e vida, tão constante e importante na expressão tanto de suas obras, como de suas relações com o mundo e com a prática musical. Para Alégre Correa, existe um vínculo entre a música e sua experiência de vida, de modo que estas se forjam mutuamente, transformando tanto a sua capacidade de criar, quanto ao modo como relaciona-se com o contexto e significa as experiências que vivencia.

Lembramos que a relação estética com a realidade e a atividade criadora se constituem mutuamente. Quando conseguimos ultrapassar o limite da percepção daquilo que é imediato, que se relaciona à função prático-utilitária de um objeto em um contexto específico, produzimos condições para que seja possível promover outro tipo de relação com a realidade, muito mais plena de sensibilidade e capaz de agenciar elementos do contexto de formas inusitadas e novas. A criação está intimamente relacionada com apreender a realidade esteticamente, de modo que, quando criamos algo novo, também promovemos novas leituras de elementos que podem, a princípio, parecer alheios as nossas criações.

Recorremos ao pensamento de Guattari e Deleuze com o objetivo de clarear o modo como o acontecimento estético que caracteriza a prática musical da improvisação é capaz de rearranjar os sentidos já incorporados ao modo de relacionar-se à realidade pelos músicos. Para estes autores, a criação na arte se faz a partir da emergência de certo território, composição proporcionada por um olhar estético, que se faz por “um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos” (Deleuze; Guattari, 1992,). Nesta perspectiva, os modos de expressão da arte, e a conseqüente criação do novo, fazem-se amalgamados no acontecimento estético, no encontro que permite que vários elementos semióticos, afetivos e históricos sejam reorganizados e sentidos como necessários.

Compreendemos que o modo como Deleuze e Guattari entendem os processos de subjetivação é epistemologicamente diferente do modo como a psicologia histórico-cultural aborda este processo. No entanto, mesmo que a subjetividade seja aqui compreendida como menos centrada na relação dialética entre objetividade e subjetividade e na mediação semiótica, ela ainda é compreendida como produção, no movimento dialógico entre o sujeito e os diferentes sentidos que transitam no campo social. Nosso objetivo, recorrendo a estes autores, é

ampliar a compreensão da relação estética que até aqui desenvolvemos, analisando o processo de criação inerente ao encontro, ao acontecimento estético que é a improvisação musical coletiva.

Deleuze e Guattari (1997) relacionam a produção do novo e a produção de devires que fujam aos processos de subjetivação hegemônicos, aos conceitos de processos de singularização e de território existencial. A subjetividade singular (ou processo de singularização) se faz no movimento de produção de sentidos e de reorganização, que depende, necessariamente, da experiência, para constituir-se sobre um mesmo plano, como uma regularidade que significa os atos expressivos, ao mesmo tempo que permite sua emergência. Singularizar-se, passar a compreender de um modo as relações entre os elementos que compõe a prática musical, passa pela constituição de um território, de um certo devir que da determinadas funções e sentidos para os elementos postos em jogo na relação.

Pensar em processos de territorialização, de criação de um campo de sentidos estáveis, e na possibilidade de que estes se desterritorializem e se rearranjam a partir de nossas experiências, afirma a condição do homem como um ser aberto ao mundo, a criação de outros devires. Criar territórios, portanto, é criar limites e determinações de fronteiras (simbólicas, culturais, subjetivas e imateriais), enquanto o movimento complementar a este processo – a desterritorialização – é o que permite a reorganização das fronteiras, e o encontro entre diferentes sentidos, que leva a emergência do novo.

Constituir um território, passa pelo processo de se apropriar, tanto no plano material como simbólico, das mais diversas dimensões. É um movimento de produção de sentidos sobre os elementos dispersos que constituem os diferentes estratos da realidade. Se desterritorializar, representa o movimento de ruptura, de inscrição de uma linha de fuga sobre um território configurado, mas que não significa o caos, e sim a emergência de sentidos novos, que voltam a se configurar enquanto um território rearranjado.

A arte pode ser compreendida como campo das experiências humanas que possibilita um olhar singular sobre os sentidos já constituídos, sob os modos de organizar as experiências e significá-las.

“A arte funciona como máquina de guerra criadora, que opera uma desterritorialização intrínseca ao pensamento e às formas encontradas para solucionar os problemas que coloca. Ao

pensar os problemas da matéria, a arte inventa novas potências para ela.” (Zordan, 2005, p.258)

O movimento de territorialização de um certo gênero musical e das estruturas da linguagem musical inerentes a ele no encontro de um grupo de improvisadores, fica mais evidente quando o percebemos como a criação de um determinado ritornelo, de um movimento de repetição destes elementos, aberto a variações pelo encontro das singularidades de cada músico que forma o grupo de improvisação. Para Deleuze e Guattari (2007) o fator territorializante que permite a emergência deste campo estável e compartilhado pela experiência do grupo deve ser buscado na condição que este tem para apropriar-se dos sentidos em um determinado campo estável, pela sua expressividade. A produção deste campo estável de sentidos, é uma função que passa pela desorganização e reorganização das referências, podendo ser compreendido como processo de criação. “O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso. (Deleuze e Guattari, 2007, p.123).”

O encontro do grupo de improvisadores na música demarca a existência de um certo campo de sentidos que são compartilhados, que envolve tanto a técnica e a teoria musical, como as formas de expressão que são experimentadas por estes sujeitos em relação a estes elementos, e permite a singularização e a emergência de novos modos de relacioná-los. Sendo assim, há um aprendizado inerte a performance musical, pois esta passa a constituir outros significados, até então não agenciados em relação à música.

Para estes autores, a realidade se constitui através de múltiplos pontos de conexão, de maneira rizomática, sendo a subjetividade o efeito da conexão de múltiplos sistemas de representação distintos, relacionados e significados de várias maneiras. A principal característica do rizoma é a heterogeneidade dos elementos que o compõe. “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE, GUATTARI, 1996 a, p. 16).

Essa característica representa o “princípio da conexão e heterogeneidade” do rizoma, onde qualquer ponto pode conectar-se a qualquer outro ponto, colocando em jogo e aproximando diferentes regimes de signos. Nesta compreensão da tessitura social, não podemos pensar em subconjuntos que formariam um conjunto total, mas sim em uma malha de funcionamentos que se interpenetram, sejam eles psíquicos, ecológicos, tecnológicos, econômicos, políticos, semióticos

ou musicais e artísticos. Ou seja, elementos que não estão ligados estritamente a atividade criadora no contexto das práticas musicais, são percebidos como inerentemente ligados a música, e produzem sentidos que são incorporados aos processos de criação.

Na produção de subjetividade é que se criam sentidos estáveis e modos de relação entre o sujeito e o contexto, que se constitui da mesma maneira. “A realidade também é constituída de maneira rizomática, ela se configura no entrelace de devires, imagens, objetos, afetos, etc. É no encontro de múltiplos elementos que se desenha uma cena da realidade.” (Parpinelli, Souza, 2005, p.481)

A atividade criadora da improvisação musical envolve um tipo de relação que extrapola o campo da objetivação da música, e envolve os sujeitos por inteiro em um projeto de ser que se modifica constantemente no encontro com a subjetividade do outro e com os objetos acústicos colocados em jogo. Se para Guattari e Deleuze a subjetividade se constitui pelos fluxos de enunciados que são agenciados pela experiência do sujeito, a atividade musical é constituinte também do processo de subjetivação, e capaz de reorganizar os sentidos que transitam e se entrecruzam na constituição do sujeito. “Dessa forma, toda realidade é constituída pelo encontro de elementos que se ligam e formam uma malha que pulsa informações, histórias, afetos e desejos.” (Parpinelli, Souza, 2005, p.483).

Há uma relação de expressão e criação entre, por um lado, a produção musical, a apropriação por estes sujeitos dos modos de fazer musica e das relações que se estabelecem no contexto da atividade criadora, e, por outro, com sua própria constituição enquanto sujeitos em devir, que gera um movimento de desterritorialização e reterritorialização dos componentes de produção da subjetividade, e provoca a singularização.

Formam-se territórios existenciais, de acordo com a perspectiva proposta por Deleuze e Guattari na sua obra conjunta “Mil Platôs” (1997)<sup>10</sup>, quando se criam zonas de sentido, capazes de colocar em um mesmo plano, elementos heterogêneos. Na música, Deleuze e Guattari (2007) vêem o ritmo, produzido a partir do pulso musical, como o elemento que territorializa sentidos que não necessariamente tem relações explícitas entre si. É a expressão destes elementos como

---

<sup>10</sup> Sobre os conceitos de território e processos de desterritorialização, ver os textos “a cerca do ritornelo”, contido no volume 4 da obra “Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia”, e “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”, contido no volume 3 da mesma obra.

componentes de uma cena em devir, que constitui a sua função como territorializantes, ao mesmo tempo em que cria as condições para que se desterritorializem, e passem a ser significativos como constituintes de subjetividades singulares. “Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (Guattari, Deleuze, 2007, p.121). A prática musical coletiva, atua como campo capaz de territorializar os elementos que são objetivados pelos músicos, em um mesmo devir.

Dinho nos fala um pouco em sua entrevista sobre o papel do ritmo e do pulso que mantém o compasso da música e põe todos os *performers* em relação sob a mesma estrutura:

Na improvisação os músicos começam a variar ritmicamente mesmo e sair da marcação, mas de certa forma este pulso está batendo dentro de cada um. Vai chegar um ponto onde a engrenagem vai encaixar de novo. (Dinho Stormovski)

A pulsação que ressoa em cada um dos músicos delimita certo campo de sentidos, onde os elementos que compõem a obra musical são ressignificados e rearranjados no modo singular como são ritmados, em um movimento de afirmação da diferença, a partir da repetição territorializante do pulso. Como afirmam Deleuze e Guattari, um fator territorializante deve ser buscado nas qualidades que são extratificadas e significadas pelo grupo como um mesmo campo de produção de sentidos. O pulso da música (elemento compartilhado pelo grupo) da às condições para que se demarque um território subjetivo, um campo onde os sentidos se encontram, são produzidos e rearranjados na emergência de diferentes formas de dar ritmo a este pulso. O território, deve ser construído precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência das qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta)” (Deleuze, Guattari, 1997, p.123). Ainda para os mesmos autores, referindo-se as produções humanas dirigidas a criação artística, “O Território seria o efeito da arte” (Idem, p.126).

Na fala de Dinho, percebemos como o músico entende a pulsação da música como algo capaz de agenciar os sentidos que se produzem coletivamente, criando zonas estáveis de sentido, em uma dimensão intersubjetiva e necessariamente expressiva.

Como afirma Vygotski (2010), os produtos de nossa fantasia tendem a materializar-se na realidade. É só quando aquilo que imaginamos é posto em relação com o outro, existindo como imanente a experiência do grupo, que se torna possível ressignificar a experiência gerada no coletivo. Dinho ainda nos esclarece um pouco mais sobre a construção rítmica e a relevância que este produto do grupo tem na improvisação musical:

as formas de dividir o tempo acabam sendo diferentes, cada um começa a sugerir uma coisa, tu vai e entra na onda do outro, mas todo mundo ta com o beat na cabeça. O nome pulsação não é por acaso, todo mundo está pulsando o mesmo groove. Chega uma hora que todo mundo engrena. (Dinho Stormovski)

Percebemos também que, para Dinho, as formas de dividir o tempo e as sugestões que vão o definindo se organizam de modo heterogêneo. Isto permite que o grupo, enquanto constituinte do ritmo que se desenvolve como um processo coletivo, subjetive suas próprias objetivações e reorganize suas intenções e sugestões no encontro com a subjetividade do outro. Produzir um território passa por um ato, constituído a partir do que Deleuze e Guattari (1997) definem como “transcodificação”. A transcodificação ocorre quando um certo campo de sentidos, tido pelo sujeito como estável, recebe elementos de outro código, permitindo ao sujeito territorializa-los de um modo novo. “A cada vez que há transcodificação, podemos estar certos que não há uma simples soma, mas a constituição de um novo plano” (Guattari, Deleuze, 2007, p.120)

Através da experiência proporcionada pela atividade criadora, novos agenciamentos são possíveis e novos sentidos são engendrados (o que podemos compreender como processo de desterritorialização), formando, por conseqüência, um olhar sobre a realidade que se faz sobre as estruturas pré-determinadas, mas se forja no seio da própria atividade criadora como imanente ao modo como a experiência é, pelo sujeito, subjetivada. Deste modo, se recompõem o campo onde os sentidos eram antes estáveis e imutáveis, criando novos devires e formas de significar as relações. Vida e arte são inseparáveis e neste movimento se misturam. Mesmo com as idiosincrasias que marcam o campo da arte, a atividade criadora é um significativo constituinte da subjetividade do sujeito.

Sentimos a necessidade de abordar as relações de nossos sujeitos de pesquisa com o modo como significam o cotidiano e a cultura, (que vão além das práticas musicais), pois em muitos momentos das conversas e encontros que a pesquisa nos possibilitou, a música era tratada como um “estilo de vida”. Do mesmo modo, as experiências de vida também são percebidas pelos entrevistados como determinantes à forma das performances musicais. Alegre Corrêa, em um momento de nossa entrevista, afirma:

Na verdade, para que você desenvolva qualquer coisa, na música também, você tem que desenvolver mais o lado espiritual e a sabedoria das outras coisas que estão relacionadas à música. Por exemplo: física, filosofia, matemática. Eu estudo mais física quântica do que música. Entendo muito mais a música lendo e pesquisando coisas sobre a física quântica, entendo muito mais onde a música deve se colocar. (Alegre Corrêa)

O processo de singularização implica na possibilidade de que se criem formas particulares de subjetivação e novos devires existenciais. Agenciar elementos da realidade de uma forma nova, criar relações entre as práticas musicais e elementos da física, por exemplo, que não estão relacionados de uma forma explícita, expressa de algum modo uma condição fundamental ao sujeito criador: a de conseguir apropriar-se da realidade esteticamente, não simplesmente reproduzindo o esperado e o usual, mas ultrapassando os limites do já dado e indo em direção aquilo que é novo e, de certo modo, desafiador e incerto. Para Guattari e Deleuze (2007), improvisar (tanto na vida quanto na arte) é ato fundamental na construção de novos sentidos. Os elementos que compõem um território existencial podem ser desterritorializados, postos em relação com sentidos outros (transcodificados), provocando assim, os processos de singularização. Este movimento origina-se, segundo os mesmos teóricos, da relação entre as próprias forças que o compõe, em um rearranjo da ordem subjetiva.

Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tende-se a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças

do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele.” (Guattari, Deleuze, 2007, p.117)

Em uma perspectiva rizomática, onde cada traço desse rizoma pode conectar-se de forma heterogênea com outros elementos, cadeias semióticas de toda a natureza se encontram na produção do desejo e dos processos de subjetivação, criando linhas de fuga e desterritorializações que acabam pondo em jogo regimes de signos diferentes e inusitados, de modo que os sentidos se constituem na relação, e são capazes de reorganizar-se quando desterritorializados.

É no entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies (econômicas, sociais, familiares, midiáticas e de tantos outros equipamentos que nos rodeiam), entendidas como sistemas que referenciam nossa maneira de perceber o mundo, que emergem as subjetividades individuais.

Na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade encontramos aí: 1. Componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria da mídia, do cinema, etc; 3. dimensões semiológicas significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem ou veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas. (Guattari, 1992. p. 14).

Pode-se perceber que para Guattari (1992) operam no engendramento das subjetividades as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação, caracterizando também a produção dos equipamentos coletivos de produção de subjetividade existentes no campo social, operando na sensibilidade e nos afetos, envolvendo elementos humanos e máquinas de subjetivação sociais “mass-mediáticas, lingüísticas, que não podem ser qualificadas de humanas” (GUATTARI, 1992. p.20). A música atua como componente semiológico significativo, que no campo das artes, agencia sentidos. Não

há como separar as práticas musicais do modo de produção de subjetividade da qual fazem parte.

Por desterritorialização, entende-se a produção de sentidos não necessariamente mais situados dentro do mesmo regime de signos e de subjetivação dos quais pertenciam. No caso de Alegre Corrêa, desterritorializar o estudo da física, e compreende-la como parte da experiência musical possível de ser desenvolvida, é parte importante do processo de singularização gerado no encontro do músico com os regimes de signos que o constituem, e ao mesmo tempo expressão de um processo de criação.

A proximidade desta forma de compreender os processos de subjetivação, com a noção de relação estética na perspectiva de Sanchez Vazques, se faz evidente no modo como ambos tratam o ato criativo e a constituição de um olhar estético sobre a realidade como uma condição a produção de elementos novos.

O contexto da improvisação musical e a situação peculiar que a relação estética compõe, podem incidir como elementos capazes de produzir subjetividades singulares, pautadas por modos de apreender a realidade que não estejam necessariamente condicionados a produção hegemônica.

Já os elementos desterritorializados, podem servir como um novo regime de signos, capaz de engendrar territórios para outros elementos que não necessariamente se conectam de forma evidente a eles. A prática musical coletiva permite o rearranjo dos sentidos compartilhados pelo grupo.

Na experiência dos músicos entrevistados, assim como na experiência de músicos citados por Corrêa na entrevista, aparentemente o seu modo de perceber a realidade e de vivenciar suas relações com os contextos dos quais são parte, se forjam mutuamente com a atividade criadora e a prática musical. Quando Corrêa fala da genialidade de um de seus companheiros na música, cita um fato interessante que pode ser relacionado à discussão que estamos procurando promover neste capítulo. Corrêa toca no assunto criação, usando como exemplo uma situação onde o baterista que lhe acompanhava havia esquecido de levar a máquina do chimbau para uma apresentação, e nos relata os acontecimentos que se seguiram:

O T. [baterista] ficou no lugar e disse: “vão pro hotel que eu vejo o que posso fazer”. Quando chegaram duas horas depois, ouviram um chimbau. T. fez um com uma caixa de frutas, um guarda-

chuva velho e um fio de nylon. Ele criou o negócio em duas horas. A atração da noite foi a máquina de chimbau que ele fez. Ele tirou a roda da bicicleta dele e botou na minha um dia, ele é desprendido das coisas. Isto também aparece na música, na capacidade que ele tem para criar coisas que ninguém espera quando tocam todos juntos. (Alegre Corrêa).

Este interessante acontecimento citado por Corrêa, mostra como é possível rearranjar os elementos que compõe os sentidos subjetivos e em consequência produzir objetivações daquilo que se cria primeiramente como produto da fantasia. Em função de uma necessidade – entendida por Vygotski (2009) como motor do processo de criação – T. demonstrou a capacidade de produzir sentidos inusitados a partir de seu encontro com o contexto do qual era parte. Segundo Deleuze e Guattari (2007), tanto nosso organismo, como a significância e os processos de subjetivação, nos situam sobre estratos formados da realidade, que muitas vezes aparecem como imutáveis. Os mesmos autores nos fazem deparar com a possibilidade de desarticular os elementos estratificados, criando o que ambos chamam por “Corpo Sem Órgãos”. Em contraponto a tudo o que é organizado, a tudo o que é já sobrecodificado e agenciado, o Corpo sem Órgãos seria a desarticulação dos estratos, um movimento criador que consegue, deste modo, reorganizar os territórios existenciais, e produzir subjetividades e desejos outros. O Corpo Sem Órgão se constrói em uma relação onde é preciso

Instar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar um pequeno pedaço de uma nova terra. (Deleuze, Guattari, 2007, p.42)

Experimentar os extratos, conhecer os significados que engendram a subjetividade e conseguir vivenciá-los em sua relação, se faz possível a partir de um esforço considerável em buscar novas leituras. No caso da música, para que se compreenda a articulação entre os elementos que a compõe, é preciso também teorizar e conceituar o modo de construção de seus elementos. No caso de T. (baterista citado

por Corrêa na entrevista), mesmo não sendo este exemplo relacionado estritamente as práticas musicais, construir um chimbau a partir do que se encontrava a sua disposição, nos demonstra um interessante processo de criação, que passa necessariamente por conhecer as formas como as engrenagens componentes da peça faltante da bateria são e quais suas funções. Desarticulando os elementos, é possível rearticulá-los de um modo inusitado, compondo sentidos novos na relação com a realidade. Este processo é capaz de instaurar diferentes formas de constituição do sujeito e de produção de sentidos.

“Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações” (Deleuze e Guattari, 2007, p.22). Deixar-se aberto a experimentações, buscar compreender a riqueza de fragmentos que constituem os sentidos estáveis que nos subjetivam, é parte importante do que se pode considerar como processo de singularização. Assim como Deleuze e Guattari, Vygotski (2009) também considera a qualidade de nossas experiências como determinante para os produtos da atividade criadora, e como um modo de ampliar e ressignificar nossos sentidos. As experiências anteriores com a improvisação e o conhecimento teórico são o “experimentar os extratos” a que Deleuze e Guattari se referem, e criam as condições para que, dentro do território organizado pelo grupo, se produza o inusitado.

Quando você vai tocar um tema e vai improvisar sobre ele, você já estudou o tema, as frases, as notas que você vai colocar, mas no momento que você está tocando é mais intuitivo mesmo. Pelo menos é nisso que eu acredito, é a forma de improvisação que eu procuro buscar, senão ela fica meio “cortada” (Dinho Stormovski).

O conhecimento das formas musicais continua atuando como uma referência as possíveis reinterpretações e singularizações vivenciadas por estes sujeitos. Lembramos que os elementos que formam o rizoma se conectam e reconectam incessantemente, de modo que uma forma nova de significar a realidade cria ressonâncias sobre a subjetividade. Sendo assim, os elementos ligados a forma e ao código necessário a execução da música, também passam a ser reinterpretados e reorganizados, pois também se conectam com sentidos inicialmente alheios a sua estrutura. As funções que a técnica tem, por exemplo, no

contexto da criação, podem ser reinterpretadas pelo músico na relação com o grupo.

Na entrevista de Alegre Correa, a música também é compreendida como a conexão de vários elementos. A música é compreendida por ele como uma estrutura formada pelos elementos do código que a compõe, mas também pela compreensão que o músico tem da interação entre estes elementos e o contexto da produção musical. Saber por que se toca a música, posicionar-se por inteiro na atividade criadora, é fundamental na visão de Alegre Corrêa:

Eu criei um curso na música que se chama “criação e filosofia musical”. Por que a filosofia musical é importante: não adianta você saber tocar se você não souber por que e como. Por que você vai dar uma nota e qual a tua postura dentro daquilo para que aquilo tenha um contexto geral. (Alegre Corrêa)

Dinho se refere também a Corrêa e aos seus parceiros na entrevistas, citando a mesma questão ligada a elementos não necessariamente envolvidos na produção da música em si, mas que fazem parte da vida dos músicos em questão. Perceber a relação dos outros músicos com a música, como parte integrante e constituída pela experiência, também faz com que Dinho produza sentidos novos em relação as práticas musicais:

Tenho sido influenciado por músicos daqui. Eu ouço muita música, mais a música que está em volta e que eu tenho acesso hoje. Os caras que eu posso ir lá e fazer um som com eles. Já toquei algumas vezes com músicos muito bons daqui quando tenho a oportunidade. A filosofia musical acaba norteando a vida destes caras, os conceitos que eles têm na música, acabam se aplicando as outras coisas. (Dinho Stormovski).

A experiência pautada em uma postura afetiva, constituída em uma relação dialógica, é elemento fundamental para a criação e produz ressonâncias na forma como as improvisações musicais se efetivam em grupo.

A relação estética é um tipo de relação que requer um afastamento da realidade concreta, em um movimento de ir além, buscando sínteses

através de densos processos de significação (Vázquez, 1999). “Criar para si um corpo sem órgãos”, como propõe Deleuze e Guattari, pode ser interpretado como um movimento muito próximo a experiência proporcionada pela relação estética.

A produção de sentidos singulares é parte (e produto) das relações estéticas. Tanto a forma de produzir música, como as relações que se estabelecem com a cultura, estão em constante processo de totalização e destotalização, de síntese dialética, marcada pela negação da objetividade assim como ela nos aparece, e pela produção de uma nova objetividade. Produção esta, que se faz na interação constante do sujeito com as formas que são significantes e capazes de produzir sentidos. As relações estéticas não se restringem a arte, manifestando-se nas mais diversas esferas da vida.



## 6 - Grupo e relações dialógicas nas práticas musicais:

*A improvisação é a maneira mais profunda, na música, para se entrar em contato com a realidade no momento em que ela acontece. (Keith Jarrett)*

O jazz passou por transformações durante sua história, marcadas por grupos capazes de experimentar formas inusitadas de lidar com o material sonoro e com as estruturas musicais já desenvolvidas a partir deste gênero.

A prática da improvisação esteve sempre presente na criação de novos sistemas notacionais e estilos musicais, mesmo que acabe saindo de cena depois da formalização de modos novos de produzir música. Ainda antes do Jazz, no final do século XIX, surge nos Estados Unidos um gênero musical conhecido como Ragtime, que se acredita tenha nascido de tentativas forjadas principalmente por pianistas negros, de adaptar as canções populares executadas no banjo por músicos itinerantes, ao piano. Este estilo caracterizava-se por um compasso marcado em 2/4, no formato da polca, e sincopado<sup>11</sup>. Até cerca de 1917, segundo Albino (2011), este gênero musical teve grande importância, sendo que posteriormente o jazz começa a superá-lo. “O ragtime não se transformou no jazz, mas contribuiu para sua formação, sendo até hoje executado sem grandes inovações. Em 1920 seus intérpretes já estavam quase que esquecidos” (Albino, 2011, p.74). A principal influência africana do Ragtime aparece na síncope, nos elementos rítmicos, que mais tarde são adotados pelos jazzistas. Já no jazz, esta influência também é percebida nos elementos harmônicos e melódicos.

O jazz não é um gênero musical totalmente improvisado, pois faz uso de partitura e da notação musical, mas o músico de jazz acaba por utilizar alguns recursos que não estão escritos, como a execução de *bends*<sup>12</sup>, o uso de surdinas nos trompetes, diferenças propositalmente no

---

<sup>11</sup> a síncope representa a colocação de acento em uma batida antes não acentuada e é característica da música de origem africana.

<sup>12</sup> Consiste em levantar ou abaixar uma corda do instrumento para chegar a outra nota.

andamento das músicas e o *swing*<sup>13</sup>. “O jazz pôde revitalizar o uso da improvisação na música popular do Ocidente, reacendendo uma idéia musical esquecida: a de que execução e criação musical não são atividades necessariamente separadas” (ALBINO, 2011, p.76). As estruturas da composição são percebidas mais como pontos de partida do que como elementos de referência que devem ser seguidos a risca na execução da música, em um contexto que é dialógico e permite intervenções inusitadas. Os recursos como o *swing* e as variações de entonação, permitem que o processo de criação no grupo seja menos limitado a estrutura do código musical, e se sustente também em variações no andamento e na interpretação. Estas variações são compartilhadas pelo grupo e reconhecidas pelos improvisadores como elementos necessários a improvisação quando se pretende tocar jazz em grupo.

A improvisação, deste modo, acabou por tornar-se a principal fonte da criatividade do jazz, o que coloca a constituição do grupo como central a análise dos processos de criação. Outra característica marcante é a fácil fusão do jazz com outros gêneros musicais, sem perder suas características próprias ou se dissolver neles. Desde seu surgimento, sofre influências do Blues, do Ragtime, da música flamenca, erudita e inclusive da música brasileira. Estes encontros possibilitaram uma reelaboração do passado e a produção de novas formas de criação que também representavam outras concepções dos músicos. Estas experimentações são possíveis no encontro entre músicos, que colocam em jogo sua história no momento em que se encontram para trocar referências, tocar e compor em grupo.

As tradicionais *Jam Sessions*<sup>14</sup>, muito comuns entre os anos 20 e 60 do século passado, são encontros onde os músicos de várias bandas

---

<sup>13</sup> Representa um modo de executar a música comum no jazz, onde as notas passam a ter uma duração ligeiramente mais reduzida e o ataque também é realizado com um pequeno atraso. O *swing* deixa a música mais vibrante aos ouvidos de quem a contempla, enfatizando a Síncopa. Mais informações sobre o conceito de Síncopa, *Bend e Swing*, podem ser encontradas na obra “Glossário do Jazz, de Mario Jorge Jaques (2009), editora Biblioteca 24x7.

<sup>14</sup> Como são chamadas, na linguagem do jazz, as sessões de improvisação musical. O termo *Jam Session* surge a partir do termo *After Hours*, que se referia ao hábito cultivado por músicos de jazz de se encontrarem para tocar após as horas de trabalho. “Hábito de se reunir em certos clubes para tocar livremente sem nenhum compromisso com público ou com os donos dos estabelecimentos. Daí surgiu o termo *Jam Session* e foi desta maneira que nasceu o *Bebop*” (JACQUES, 2009, p.22) . Atualmente, o termo não se reserva

de jazz e improvisadores dedicam-se a produzir música em conjunto, geralmente por prazer e dispostos a encontrar novas possibilidades, se constituem em uma das mais expressivas formas da capacidade criadora da improvisação jazzística. Nos relatos de músicos, as *Jam Sessions* sempre aparecem como momentos de experiência coletiva e de experimentação. A fala de Jon Jones, baterista dos anos 30, de Kansas City (EUA), expressa essa ideia:

Aqueles eram tempos bastante difíceis e, no entanto, os caras ainda achavam tempo para estudar, e quando encontravam algo novo, traziam para a sessão e mostravam aos outros músicos, qualquer que fosse o instrumento por eles tocado. Assim, eles tentavam aquele *riff* específico ou aquela concepção especial em uma sessão e o aperfeiçoavam. A ideia da *Jam session*, portanto, não era mostrar quem tocava melhor do que o outro, era uma questão de fazer uma contribuição para a experimentação. As *Jam sessions* eram a nossa diversão, a nossa válvula de escape. (Jon Jones apud Hobsbawm, 1989, p.113)

Ainda hoje as sessões de improvisação são muito importantes para o desenvolvimento do jazz e de outros gêneros musicais, e a fala de Jones nos dá a dimensão do significado que estes encontros têm para os músicos e para a experimentação e criação. Os momentos de improvisação são uma síntese das experiências trazidas por estes músicos à cena no encontro com outros, no presente.

Neste encontro, há uma constante necessidade de ajustes e releituras do momento onde o encontro está acontecendo para que seja possível a comunicação entre os músicos. Os participantes de uma *Jam Session* estão engajados na música tanto como ouvintes, interpretando as produções que são objetivadas, subjetivando o material sonoro e as percepções que tem dos outros músicos, quanto como intérpretes e improvisadores.

Costa (2002), pensando as questões da improvisação, nos ajuda a refletir melhor sobre este processo tão complexo, que promove incessantemente atualizações e novas interpretações. “A improvisação é uma ação, um processo, um vir a ser [...] na improvisação o objeto não

---

apenas a prática da improvisação no jazz, mas se refere a todo encontro informal entre diferentes músicos.

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.” (Costa, 2002, p.06). Para compreender a interação que ocorre no seio do grupo de músicos e nos momentos de improvisação, recorremos a teoria de Sartre (1979) sobre a formação dos grupos sociais, e principalmente as análises desenvolvidas por Maheirie (2010) e por Lapassade (1989), a cerca da teoria sartreana.

Segundo Sartre (Lapassade, 1989) os grupos se formam, organizam-se e dissolvem-se em um movimento dialético e inacabado, que parte das relações com a materialidade. Antes do grupo, há a série. Por série, compreende-se a dispersão, as relações cotidianas onde não há um movimento coletivo em direção a um objetivo comum, mas sim uma relação determinada pelas condições materiais. Na série, a relação entre os sujeitos é possível apenas quando os interesses de cada um se colocam em função de uma situação ou acontecimento. Situações como uma fila de banco, ou um grupo de músicos esperando para serem avaliados em um teste para fazer parte de uma banda, constituem a série. Nestes dois casos, o único motivo que reúne um determinado número de pessoas são suas motivações individuais, de modo que, logo os objetivos de cada sujeito sejam alcançados, o encontro se dissolve.

Na série, a relação entre os indivíduos não é capaz de levar a cabo uma iniciativa em comum. Mas é a partir desta mesma serialidade, e dentro dela, que os grupos se formam, quando o livre exercício da práxis inicia uma luta para vencer, na série, o que lhe foi imposto pelo Prático-Inerte (Bettoni, 2002, p.70).

Mas, o que leva a constituição do grupo? No caso da improvisação musical e da experiência de nossos sujeitos de pesquisa, da série de músicos sem uma práxis comum, sem unidade interna, cria-se um grupo de improvisação, que unifica as singularidades dos seus membros em torno de um desejo comum. Quando falamos da formação musical de Dinho e Correa, percebemos o quanto a interação com outros músicos é capaz de contribuir para que estes superem suas dificuldades na prática com o instrumento. Fazer música em grupo é compreendido pelos dois como um ato necessário a criação musical. A necessidade em comum, que constitui o grupo, na entrevista de Dinho Stormóvski, foi definida justamente como o desejo de todos os participantes do grupo de experimentar a criação coletiva e de comunicar-se com os demais

músicos que o compõe, visando transcender no encontro a relação com seu instrumento, ampliando as possibilidades de objetivar-se. Os músicos, no grupo de improvisadores, sentem-se parte de um projeto maior do que as aspirações individuais e percebem este como um momento de troca e experimentação muito importante.

O principal do grupo é que tem a comunicação. Sozinho tu parte das tuas idéias e acaba ficando isolado, se você tiver tocando sobre alguma coisa, você toca em cima daquele conceito da forma. Em grupo isso é fácil de ser alterado, se alguém sugerir algo novo em relação à harmonia ou ritmo (uma variação rítmica), você vai acabar alterando a construção do teu improviso em função do outro (Dinho Stormóvski).

O grupo de improvisadores constitui-se, assim, pela negação da serialidade, em um movimento que busca uma totalização inacabada das práticas que o compõe. Este primeiro movimento em direção ao coletivo envolve um ato de fusão, justamente pela necessidade (a de experimentar a música coletivamente e de superar a si mesmo) comum a todos os sujeitos que o integram. Partindo do ato que constitui o grupo, cada sujeito passa a ser o próprio grupo e o grupo está em cada um, em um movimento de síntese aberta e inacabada, de complexas totalizações. Este movimento de fuga da serialidade constitui o grupo em fusão (Lapassade, 1989; Maheirie, 2010).

A fusão do grupo ocorre em função de um objeto que é externo a ele. O público, o contexto, a cena, o enredo, a história, a superação da relação particularizada com seu instrumento, é o que “puxa” a unificação das singularidades, as quais passam a sentir a necessidade da reciprocidade como condição para se chegar ao foco. Sendo assim, neste pequeno coletivo, cada um é um mediador e “como mediador, cada um é uma terceira pessoa totalizando as reciprocidades. O grupo é apenas a mediação destas mediações” (Lapassade, 1989, p.232). O enredo que sustenta a prática da improvisação coletiva, por exemplo, é percebido por Alegre Correa como algo entre os sujeitos, pois “a história tem que existir na ponte, entre as pessoas que estão compondo” (Alegre Correa). A história (ou o tema proposto como fio condutor da improvisação), aparece no discurso do músico como um objetivo comum a ser alcançado, de forma que podemos compreender o grupo como a mediação entre os sujeitos, que permite alcançar este

objetivo: contar a história produzida pelo coletivo e reelaborada nas intervenções e invenções constantes dos músicos que a compõe.

É o trabalho acústico (Araújo, 1993) que faz a mediação entre os sujeitos que compõe o grupo. Passam então, os músicos que o compõe, a se perceberem enquanto movimento de unificação, enquanto projeto em comum, movido pelo objetivo de constituir-se músicos melhores na experimentação coletiva, no desejo de objetivar sentidos mediados pelo trabalho acústico.

Eles se unificam em torno de um projeto musical, sentindo de uma maneira comum, a necessidade já vivida singularmente. O fazer musical é projetado na interioridade da banda em forma de projeto comum, revelando, nas diferentes singularidades, o grupo como um todo, pois nesta práxis, cada um é o grupo e o grupo é cada um (Maheirie, 2010, p.267).

O grupo em fusão pode dissolver-se novamente na série, já que constitui-se em um movimento de totalização e destotalização. No grupo em fusão não há um líder definido, apenas os discursos e as práticas o sustentam enquanto tal.

A noção de território, abordada no capítulo anterior e desenvolvida por Deleuze e Guattari (2007) nos ajuda a compreender como se produzem estes acordos, como se ressignificam os elementos que compõe a prática musical e se instituem sentidos compartilhados pelo grupo, possibilitando assim o que Sartre compreende como fusão e o rompimento com a serialidade. Sendo assim, algumas ações se tornam compromissos coletivos, e passam a conduzir as ações singulares em direção a um movimento comum e organizado.

Alegre Corrêa nos relewa de que modo a coerência e a clareza quanto aos elementos que compõe o ato da criação são vistas por ele como imprescindíveis, referindo-se a sua experiência com outros sujeitos. “Fazer jazz”, por exemplo, é um enunciado fundamental, que já define quais estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas, são postas em relação no ato criador coletivo. O caráter deste tipo de trabalho acústico conduz por si só a necessidade de regras e acordos compartilhados, de objetivos em comum:

Para existir essa ordem instantânea você tem que ter colegas com você que tenham um conhecimento muito fechado. Consigo criar instantaneamente com Guinha Ramirez, por que a gente tem uma visão que

vai para o mesmo lado. A gente sugere algo, ou ele sugere e a gente cria instantâneo, mas não são com todos que eu consigo fazer isso (Alegre Correa).

Em busca da ordem instantânea, da coerência e através do desejo de objetivar sentidos compartilhados, o grupo assume um compromisso e seus enunciados como parte de cada um, e cada um institui sua práxis em torno da coesão que percebem como necessária. Um aspecto interessante a ser analisado na busca por organização do grupo, é que isto não pressupõe que o grupo seja uma formação estanque. Como anteriormente afirmamos, o músico na sua relação com a objetividade, que se faz no processo do próprio grupo, transforma sua subjetividade e ressignifica suas experiências e os sentidos que compartilha. Transformando-se, o músico reconstrói também o trabalho do coletivo, pois objetiva sua subjetividade neste encontro. Sendo assim, há um movimento dialético e dialógico que se fortalece no encontro.

A ação do grupo incide sobre si mesmo, ao mesmo tempo em que cada um dos sujeitos procura vivenciar as condições de criação, em relação a esta formação coletiva provisória. No caso da improvisação musical do jazz, o grupo passa a definir funções para cada instrumentista, que deve tocar seu instrumento de modo atento às intenções do coletivo.

Como os grupos de improvisação que participaram da pesquisa não se caracterizam como bandas com o projeto de materializar um objeto fonográfico, os compromissos situam-se em torno dos modos de interação que o encontro possibilita. A figura de um líder do grupo, por exemplo, não aparece nos discursos nem de Alegre Correa, nem de Dinho Stormóvski.

Para Alegre Correa, “na música, existem hierarquias funcionais” que devem ser compreendidas pelo grupo para que a improvisação se desenvolva de uma maneira coerente. Alegre Correa nos dá ainda um exemplo de como as funções de cada sujeito que compõe o grupo são definidas e compromissadas:

O baterista é de apoio, de acompanhamento, ele não pode querer estar o tempo todo na frente. Claro que tem os momentos, mas na função musical ele apóia, dá a atmosfera, como o baixista, que trabalha funcionalmente com harmonia. O melodista tem que tomar conta, tomar a sua função no ambiente, ele faz a mensagem, ele é importante, tem que contar a

história. Precisa de espaço e não pode também ser muito tímido (alegre Correa).

O reconhecimento destas funções e a clareza com que “lugares musicais”<sup>15</sup> são delimitados e dirigidos, constitui o grupo como organização que “se define para cada um, com efeito, no quadro de distribuição de tarefas” (Lapassade, 1989, p.237). Isto dá as condições para cada sujeito sentir-se parte do grande projeto em comum, ao mesmo tempo que reconhece as especificidades do seu lugar e as condições que tem para contribuir com o trabalho acústico, como elemento mediador do processo de criação.

Em algumas bandas, este movimento é ainda mais complexo e organizado, principalmente quando um dos componentes assume a figura de líder, e delimita as funções para garantir a coerência. Alegre Correa relata que no período em que fazia parte da banda de Joe Ziwinul, cada músico possuía uma função muito específica:

A interação na banda dele acontecia quando era pedido. Eu fiquei 2 anos e meio tocando quase uma nota só. Por que minha função, pra ele, era o seguinte: a guitarra não era um instrumento de harmonia nem de melodia, a guitarra era o centro na banda, e era ritmo. Você é um percussionista – ele disse.

Neste grupo específico, Correa, geralmente habituado (como guitarrista) a enfatizar a construção da melodia e do tema musical, passa a assumir uma função muito mais rítmica. Este exemplo de Correa nos mostra que os lugares musicais definidos e organizados no grupo de músicos não se delimitam, a princípio, pelo instrumento que estão tocando, mas sim pelas funções eleitas como necessárias ao processo de criação. Mesmo assumindo um lugar específico e quase invariável no trabalho acústico desenvolvido pelo grupo, Correa afirma sentir-se como parte fundamental no processo, ressaltando os momentos onde era possível extrapolar a função específica e improvisar nos espaços destinados aos solos de guitarra. Quando fora do contexto delimitado pela sua função no grupo, as ações mais autônomas de Correa não deixavam de ser parte do compromisso que compõe o grupo, pois havia

---

<sup>15</sup> Termo utilizado e improvisado por Maheirie em situação de orientação, em 2012, o qual faz um paralelo ao conceito de “lugar social” utilizado por Nuernberg (1999).

também um acordo que permitia este tipo de intervenção menos presa a função pré-estabelecida.

Existe, segundo Correa, um “bom senso” nas ações dos músicos, que se constrói a partir do convívio e do diálogo. Há situações inusitadas nas práticas improvisatórias que pressupõe o remanejamento das funções, de acordo com a compreensão que os outros músicos passaram a ter da ação que se desenvolveu. Sugestões relacionados ao ritmo, por exemplo, são incorporadas a práxis comum, e também conduzem a interação entre os sujeitos que, mesmo mantendo-se nas funções, promovem pequenas variações na estrutura do grupo, que não é, de maneira nenhuma, estática e ditatorial. Em outro exemplo de Alegre Correa, percebemos de que modo isto ocorre em uma situação concreta:

Você vai sugerir um acento rítmico que possivelmente os outros vão fazer é dar um espaço pra isso acontecer (no mínimo o pianista), não vão continuar fazendo aquilo que está fora. Agora eu acho legal continuar na função, se o baterista, por exemplo, começar a se colar em tudo o que é frase que você está fazendo, fica chato pra caramba. O groove mesmo, legal, é quando ele continua na função dele e deixa você ir. Aí cada um faz uma coisa, é uma maquininha (Alegre Correa).

A “maquininha”, como um esquema definido que compõe a organização do grupo, não deixam de permitir variações no modo como a função de cada um é interpretada. Todos os músicos tem condições para conduzir as ações do coletivo, desde que consigam integrar-se a práxis que é comum, em torno do movimento de unificação. Ao mesmo tempo em que a estrutura dá as condições para que o músico analise e compreenda sua função no grupo, também permite que se promovam subjetivações que totalizam o movimento dialógico e dialético, tornando-o capaz de objetivar produtos novos, que se incorporam as práticas do coletivo, sem romper com os acordos. Não romper com determinados acordos que mantém o grupo organizado, não significa que a função dada aos músicos para determinados elementos no processo de criação não possam se alterar. A partir do que analisamos até então, podemos entender que o movimento de criação coletiva está sempre sujeito a transformações, mas que estas transformações são incorporadas a prática do grupo pelo entrelaçamento gerado no projeto coletivo.

Sair da função não evidencia um retorno a série, mas sim reorganiza a práxis, direcionando-a a outros desdobramentos. Na situação concreta, isto nos leva a concluir que as tensões que se criam na relação dos músicos são produto do movimento de totalização, em devir, já que não estamos abordando o grupo de improvisadores não como totalidade acabada ou uma síntese final, mas como um movimento que promove totalizações e se destotaliza a cada instante.

Conceitos de música, como as noções de tensão e resolução, colocam o grupo em relação, mediados pela idéia de não totalização, reconhecendo que é a diferença na organização que dá as condições para que o novo surja no processo. Fazer música junto, não quer dizer constituir uma práxis homogênea e linear:

De certa forma o grupo vai tocando junto. Você está tocando com um pianista e um guitarrista, por exemplo: o pianista está dando a harmonia e o guitarrista, vamos supor, está improvisando, tocando uma melodia. Como o negócio vai andando, têm umas notas que são chamadas de tensão, você vai colocando tensões nos acordes, que já são notas mais “outs”, digamos assim, mais fora. Isto vai sugerindo que a melodia vá para este caminho. A harmonia tonal, o sistema no qual se baseia a nossa música (pelo menos a de ascendência ocidental) é baseada neste conceito: de tensão e resolução. O tempo todo está acontecendo isto, aparece um acorde, aí estes acordes tem notas que vão sugerindo uma tensão, que vai ser resolvida pelo acorde conseqüente. Estes momentos de tensão geralmente são os em que a galera extrapola mais, quem está improvisando tem maior liberdade para tocar estas notas fora da escala, para realmente aumentar a tensão. (Dinho Stormóvski)

A altura e a duração das notas musicais que surgem na práxis comum provocam variações rítmicas e harmônicas a partir do que já havia sido enunciado pelo grupo e se relacionam aos conceitos de tensão e resolução citados por Dinho na entrevista. Reconhecer a existência de uma tensão na música é reconhecer uma variação na estrutura entre som e silêncio que leva a um novo desdobramento.

o trabalho de criação é um trabalho com o tempo, cortando a constância do silêncio, manejando a

"tensão-distensão" (Boulez, 1972: 25) do material que lhe é próprio, em especial a altura e a duração das notas e produzindo um novo objeto, não o que se esperava encontrar, mas um possível, a obra musical. (Azevedo, 2008, p.04).

A relação entre tensão e resolução como elemento que norteia os caminhos que a obra coletiva encontra em seu vir a ser estético, é vista pelos sujeitos de pesquisa como fundamental a construção da práxis comum. “Na música existem estas duas coisas: tensão e resolução, o tempo todo. Tensiona e resolve. Quando resolveu começa a tensionar de novo. A vida também é assim!” (Alegre Correa). A organização do grupo em torno de um desejo comum, o reconhecimento do trabalho acústico como mediador das relações que nele se estabelecem e a música, como uma linguagem capaz de constituir estas relações e permitir a dialogia e a polifonia, constituem o grupo como algo que se trabalha. “O grupo se trabalha; e o grupo trabalha. Ele se trabalha para conquistar, numa espécie de contínua criação, esta unidade ontológica que lhe falta, que lhe faltará sempre e de que conserva, no entanto, o desejo.” (Lapassade, 1989, p.246)

O próprio grupo, nos movimentos de objetivação da música, se constitui enquanto organização, e permite um processo de identificações abertas e inacabadas. Essa reconfiguração só é possível na emergência de um território (Deleuze e Guattari, 2007) de sentidos compartilhados, de um pulso reconhecido como gerado na relação entre os músicos, de certas formas dos gêneros musicais em jogo e das funções de cada um, como significados compartilhados. Estes elementos (e muitos outros) são percebidos como integrantes do ato da performance musical pelos músicos e, por conseqüência, vão permitir reorganizações e criações, sem que se perca o caráter de síntese inacabada da coletividade.

Compreendemos este processo como constituído por meio de negociações e conflitos, no contato com possibilidades múltiplas de dar sentidos à realidade. Caracteriza-se por um processo constante e dialógico, já que se individualizam ao mesmo tempo em que se igualam e se diferenciam de outros sujeitos.

No campo da improvisação musical, a forma de compreender a música e o modo de executá-la de cada um são colocados em jogo constantemente. Se a música é uma forma de significar a realidade, de expressar a cultura de grupos sociais e, também, um fazer reflexivo-afetivo, o trabalho acústico provoca processos de identificação em devir, contribuindo para a produção de modos de subjetivação e objetivação

daquilo que, em um dado momento, faz parte do devir sujeito. O grupo de improvisação é o espaço onde ocorrem estes movimentos de totalização singular.

O fato de trabalhar sobre si mesma, fortalece o fato de que a banda possa ser compreendida como uma 'identidade coletiva', pois os elementos de metamorfose e permanência (Ciampa, 1987) que se fazem na sua interioridade a constituem na medida em que ela se faz, se pensa e se sente como uma identidade que se autocria constantemente (Maheirie, 2010, p.268).

O grupo de improvisação passa a ser parte do desejo de ser de cada sujeito que o compõe, ao mesmo tempo em que o diálogo que se instaura no contexto grupal, promove sua própria transformação, e a transformação também das subjetividades singulares, na vivacidade imanente aos processos de subjetivação e objetivação que nos constituem enquanto sujeitos. O projeto em comum que mantém o grupo como ação coletiva, representa a unificação das singularidades em torno do acontecimento musical.

## **7 - A música como linguagem:**

Este encontro tão peculiar, que se dá entre os músicos no processo de criação da improvisação musical, pode ser analisado sob a forma de um diálogo, orientada principalmente pela perspectiva do círculo de Bakhtin. No contexto da improvisação emerge algo como uma linguagem comum, algo como o que Bakhtin nomina “gênero de discurso”, que permite o encontro e o diálogo musical entre sujeitos que, por exemplo, não são falantes do mesmo idioma.

Situar a produção musical (e mais especificamente a improvisação jazzística) no campo da linguagem certamente nos fará refletir sobre algumas questões importantes. Compreendida como linguagem, a música deve ser vista não só como um produto de consumo e de entretenimento, mas como fator da experiência humana, como produto de nossas materializações, constituindo o sujeito na medida em que faz parte ativamente da experiência e da interação no campo social.

As contribuições do Círculo de Bakhtin ao estudo das artes nos trazem ferramentas conceituais fundamentais para analisar a relação dos sujeitos inerente a criação, que é entendida nesta perspectiva como um movimento dialógico, como um acontecimento implicado na comunicação, que resulta na objetivação da obra de arte.

No campo da improvisação musical a produção é sempre acontecimento, sempre diálogo com o outro que, além de espectador, aparece como participante ativo e que interfere produzindo sentidos no processo criador. Como acontecimento, como ato, o objeto criado não pode significar apenas no presente, pois a relação que o sujeito criador tem com o objeto não é concluída, e sim aberta em direção ao futuro.

Para estudar o jazz sob a ótica da perspectiva dialógica, optamos por situá-lo como um gênero de discurso, a partir da produção do círculo de Bakhtin, e das contribuições de Piedade (2005; 2007) e Bastos e Piedade (2007). Os campos da atividade humana, por mais diversos que sejam, estão ligados a comunicação e ao discurso, a interlocução entre os sujeitos e a produção de sentidos. Os gêneros do discurso podem ser compreendidos como um campo de utilização da língua que é relativamente estável, moldado nas inesgotáveis possibilidades da produção humana. Bakhtin (2010) situa um gênero de discurso em um determinado campo da comunicação, onde há uma relação lingüística comum entre os participantes.

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (Bakhtin, 2010, p.266)

Estes gêneros discursivos podem ser primários, se elaborados no cotidiano da produção de enunciados na relação entre os falantes da língua, ou secundários/complexos, quando produzidos na relação de um convívio cultural mais complexo e mais organizado. Os gêneros secundários incorporam e ressignificam os gêneros do discurso primários. Nos grupos de improvisação do jazz, existe um gênero de discurso secundário que permite a comunicação e o diálogo entre seus membros. Para que possa ser considerado como um gênero de discurso secundário, de acordo com Bakhtin (2010), uma das características deste tipo de enunciação é a perda do vínculo concreto com a realidade, gerando condições de enunciação de sentidos através da língua, tanto pela sua estrutura composicional, como por seu conteúdo e estilo, compartilhado com uma comunidade. Na música é inconcebível pensarmos a construção de um gênero de discurso (que permite a enunciação e a interação) que se situe fora da estrutura de sons e silêncio emaranhados nos movimentos do pulso sonoro.

A música, como trabalha com onda sonora, a principal referência para o músico, para o intérprete, tem que ser a sonora. Não precisa olhar pra ninguém e dizer “vamos lá”. Se você fizer uma sugestão musical o cara vai, se ele tiver entendimento. (Alegre Corrêa)

A produção de sentidos (coletivos e singulares) se dá, no campo das experiências de nossos dois sujeitos de pesquisa, principalmente por aquilo que estes denominam como “motivo melódico”, mais especificamente no movimento dialógico implicado na construção e enunciação de pequenos fragmentos musicais que conduzem o desenvolvimento da obra coletiva. Além da matéria sonora, da relação entre som e silêncio gerada no pulso (e na relação entre ritmo e alturas) do fazer musical, são aí também gerados sentidos capazes de se enunciar nas escolhas feitas pelos músicos no ato da criação. Sentidos estes, que só significam justamente por estarem compreendidos em uma forma

reconhecida pelos sujeitos participantes da sessão de improvisação, e que são capazes de instituir uma espécie de conversação entre estes, mediados não mais apenas pela palavra, mas sim pela instituição e organização de um gênero de discurso secundário compartilhado, em uma conversação mediada pela música:

Existe um assunto. O assunto é o tema. É o motivo melódico pré-concebido com uma história coerente. Todos nós podemos transformá-la numa história por que ela tem um conteúdo. Agora, se o intérprete não tiver o mínimo de respeito em relação à história pré-concebida, como se fosse um livro que fala de uma história específica, nada irá fazer sentido. Tem um tema, sobre tal assunto, agora eu como intérprete posso pegar a história e contar de uma maneira que ninguém vai entender nada, ou torná-la coerente. (Alegre Corrêa).

O motivo melódico, citado pelos nossos entrevistados, representa os pequenos fragmentos que se desenvolvem formalmente em um determinado momento da prática improvisatória, e que são geradores de frases musicais mais elaboradas e de conversações entre os diferentes instrumentos que compõe a cena. Representam assim, a definição de um campo de sentidos, de um “espaço” de transito e relação das subjetividades que integram o acontecimento acústico. Segundo Oliveira Pinto:

enquanto o referencial rítmico é realizado pela marcação e pela pulsação elementar, os motivos melódicos, as frases, temas e fórmulas musicais expressam na sua repetição ciclos formais precisos que em geral se estendem sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27 ou 36 pulsos. O comprimento do ciclo é definido a partir do momento do primeiro impacto até o início de sua repetição. (Oliveira Pinto, 2001, p.225)

O movimento que permite a produção de espaços compreensíveis, cíclicos e capazes de gerar um diálogo entre os músicos, se faz na dialetização das contradições que são inerentes a música. Pulso, ritmo, alturas e durações são subjetivadas pelo improvisador que as relaciona a toda sua experiência, e encontra, em

meio a suas intenções e aos recursos técnicos que possui, modos para expressar aquilo que aparece como produto acabado elaborado na segunda síntese criativa, como “fantasia” (Vigotski, 2005). A fantasia, como subjetivação e síntese totalizadora da experiência impulsiona, quando objetivada, a relação com o outro, através da criação do novo, do inusitado, que mesmo sendo diferente do produto original, não deixa de ser compreensível.

A arte nos dá condições para que possamos expressar, nas formas concretas (como as produzidas pela música), nossa subjetividade, nas intermináveis contradições que compõe o modo como nos apropriamos da realidade.

As formas que o sujeito encontra, para a superação das contradições, não se processa de maneira linear, ela se dá por avanços e recuos, por afirmações e negações, traduzindo-se num movimento em espiral, onde o sujeito parece reviver velhos dilemas, mas os enfrenta em diferentes níveis de complexidade. (Zanella et al. 2005, p.197)

Fazer música ou, numa situação mais específica, propor um tema melódico que sirva como linguagem capaz de mediar às criações que se colocam em jogo na improvisação, diz respeito a um movimento de totalizações, onde a história dos músicos entra em jogo com a recomposição dos elementos musicais postos em relação. As totalizações expressam ainda a negação dialética de tudo aquilo que aparece ao músico como não necessário, visando a produção daquilo que ainda não é, da música enquanto projeto do grupo que assume esta condição. Elaborar um pequeno fragmento que orienta as ações seguintes do grupo significa uma escolha, que implica na renúncia de várias outras possibilidades musicais inerentes ao acontecimento que se desenrola.

A música expressa a síntese de vários elementos contraditórios, mas que passam a existir como expressão de um produto acabado, na forma de um motivo melódico, um tema, uma frase, ou um ritmo objetivado e naquilo que se compõe a partir deste. É unidade, mas é também contradição, ou como afirma Maheirie (2002; 2007) é totalidade destotalizada, que existe apenas em relação a um projeto de ser, e não se abstrai da condição de síntese inacabada e da relação entre as singularidades que engendram e almejam a totalização. “Assim, [o

sujeito] inserido neste cenário de múltiplas singularidades que se entrecruzam, ele realiza a sua história e a dos outros, na mesma medida em que é realizado por ela, sendo, por isso, produto e produtor, simultaneamente” (Maheirie, 2002, p.36).

Aqui, mais uma vez, percebemos que há uma relação dialética entre as experiências dos músicos (como formadoras do gênero de discurso secundário compartilhado) e a técnica, postas em relação. A compreensão musical, necessária a construção de um motivo melódico coerente, representa o “entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, uma dimensão conceitual ampla que permeia e é revelada através do fazer musical” (França, 2000, p.53). A interação e a comunicação mediadas pela música passam a acontecer quando os músicos improvisadores de algum modo sentem que estão se comunicando através de uma linguagem que é compartilhada, e que permita um movimento fundamental à improvisação: o outro deve dar o acabamento e a continuidade ao que é expressado, pois esta é uma prática que não se faz fora do contexto proporcionado pela experiência do coletivo. O músico, em alguns momentos, sente-se engajado nas ações que se desenvolvem no grupo, e procura (com uma postura que podemos considerar ética, além de estética) reconhecer a alteridade e integrar o movimento de criação:

Até pelo fato de a música ser um diálogo, se o cara estava improvisando até agora e “passou a bola” pra ti, você vai tentar manter uma dramaturgia, a história que ele estava contando. (Dinho Stormóvski)

Vázquez (2009) nos faz compreender que o objeto estético se forma por uma síntese que é físico-perceptual e só se produz (enquanto obra de arte) na relação entre a obra e seu contemplador/produtor. Propor uma dramaturgia (como afirma Dinho), ou um motivo melódico capaz de gerar um tema coerente com o processo de produção que vem se desenvolvendo na sessão de improvisação, depende do modo como os sujeitos percebem e subjetivam a música em devir.

Olha, quanto a percepção: eu colocaria ela no nível técnico também, no sentido de identificar tecnicamente o que está acontecendo, alguém tocou um acorde e você vai reconhecer o que está acontecendo. Também tem a percepção em um nível expressivo, onde entrariam as questões sobre

dinâmica. Já que todo músico está expressando alguma coisa, ele vai expressar de uma maneira ou outra, que vai refletir na sua resposta. Ajuda a perceber a atmosfera que está rolando (Dinho Stormóvski).

Nas palavras de Dinho, entendemos que perceber o objeto estético vai muito além de um mero olhar passivo e descompromissado, pois o artista se reconhece na obra que produz ao mesmo tempo em que considera o contexto e os recursos oferecidos pelo suporte da arte em questão.

Apensar de Bakhtin referir-se aos gêneros do discurso ligados a comunicação verbal e escrita em seu livro “Estética da Criação Verbal”, publicado em 1979, consideramos aqui o jazz como um gênero de discurso secundário capaz de produzir sentidos. O conceito de Gênero do discurso, aplicado ao estudo da relação dos sujeitos na improvisação musical, nos ajuda a perceber as peculiaridades e idiossincrasias deste campo que, articulando as estruturas musicais em um estilo que é próprio, permite o entendimento e a interpretação dos músicos durante as sessões de improvisação, o que conseqüentemente lhes dá a capacidade de produzir em conjunto.

O termo “gênero musical” aparece em vários trabalhos no campo da musicologia. Gostaríamos aqui de compreendê-lo melhor e, também, de diferenciá-lo do conceito de Gênero de Discurso que citamos anteriormente, de modo a não criarmos interpretações equivocadas. A noção de gênero musical, segundo Silva (2009) – autor que faz uma síntese da forma como este conceito é representado na musicologia-, pode ser compreendido a partir de aspectos reguladores em relação às regras técnicas e formais do texto musical e da produção da música: relacionando-se com rótulos mercadológicos que definem as características do som como um produto, à estrutura de sentido do texto musical (as regras de composição, harmonia, forma, tema das letras...), e com a ideia de identidade e autenticidade. Dessa forma, gênero música nos aparece como relacionado a certo território constituído a partir dos elementos da música, que evidencia quais as características e quais os recursos que podem ser utilizados para se produzir música em relação a uma forma determinada.

Quando tratamos o jazz como gênero de discurso, não quer dizer necessariamente que estamos abordando-o pelo seu rótulo instituído como um gênero musical específico. O campo de pesquisa nos mostrou que os músicos que entrevistamos e acompanhamos durante o

trabalho não se dizem exclusivamente músicos de jazz, mas sim se percebem como sujeitos que conhecem as peculiaridades da forma “jazz” de se fazer música, mas incorporam-na a seu próprio estilo.

Estes músicos são capazes de articular os elementos constitutivos do jazz com outros gêneros musicais, (citam principalmente o samba e a bossa-nova como gêneros que se articulam ao jazz), produzindo novas leituras na relação que se cria entre estes, incorporando-os a um certo estilo que é próprio. O jazz, inclusive, possui muitas formas de ser executado e já foi historicamente nomeado e classificado de diversas maneiras.<sup>16</sup> Além disso, os músicos que participaram da pesquisa de campo procuram não situar sua produção dentro de um gênero musical específico, como rock, jazz, bossa nova e música instrumental, ou até mesmo como estilos de jazz já consagrados, como o bebop, o free-jazz, o cool ou o post-bop. Segundo os entrevistados, existe um estilo próprio que se constrói como desdobramento das experiências, com o qual o jazz vai se sintetizando:

você acaba incorporando o jazz na linguagem do seu estilo. Se você vai tocar um jazz, a tua improvisação vai acabar caminhando pelo jazz, eu acredito que sim. Pelo menos isto acontece comigo, mas vai ser influenciada pelo teu estilo próprio, a linguagem que você desenvolveu, que é uma soma de tudo o que você já ouviu e já tocou, pelo menos espero que seja assim, senão tudo vai soar igual (Dinho Stormóvski).

O trabalho da criação passa por uma reorganização destas referências que partem de gêneros musicais identificáveis, colocados em jogo nas performances de um grupo específico. Dessa forma, partimos da idéia de que em um determinado grupo se criam estruturas estáveis, elegidas pelos sujeitos em relação, que não são presas exclusivamente às regras (sejam elas de composição, execução ou de difusão) de um gênero musical já identificado e considerado como categoria estática. São os acordos do grupo entendido como organização que determinam as características dos enunciados musicais.

O sentido que estes diferentes gêneros musicais assumem, quando postos em relação no diálogo que é a criação, não mantém a

---

<sup>16</sup> Em anexo, encontra-se um diagrama desenvolvido por Berendt (1987), que aponta as relações e intersecções entre os diversos gêneros e estilos que se criam e recriam na história do jazz (Anexo 1).

mesma referência identitária pré-determinada, de modo que elementos de vários gêneros musicais (e não apenas o jazz) são parte do encontro polifônico.

Criam-se certas estruturas estáveis, compartilhadas e combinadas pelo grupo, mas que não necessariamente fazem referência a um gênero musical específico, e sim constituem um gênero de discurso compartilhado. Este se faz na medida em que a experiência da criação coletiva proporciona a subjetivação dos elementos que são objetivados pelos sujeitos presentes no contexto, em um movimento de totalização dialética e dialógica. Bakhtin, referindo-se a constituição dos gêneros discursivos na criação verbal, afirma:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história e a sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos. (Bakhtin, 2012, p.268)

Do mesmo modo, acreditamos que na relação com a produção humana que precede a estes sujeitos no campo musical, e no encontro com o outro no contexto do acontecimento da improvisação, os gêneros musicais conhecidos são incorporados ao estilo dos músicos, produzindo formas inusitadas, e relações dialógicas pautadas por esta experiência.

A partir do encontro entre gêneros musicais conhecidos, estudados e interpretados, e o ativismo estético da consciência (Bakhtin 2010), a produção estética do objeto acústico se dá no seio da produção de um gênero de discurso que articula estes elementos. A música produzida no grupo acaba sendo mais do que a expressão e a exploração das formas de executar um determinado gênero e, mais ainda, uma superação da expressão estética de cada músico individualmente.

Mesmo que ela parta de uma estrutura identificável, várias negociações ocorrem na improvisação, o que caracteriza este momento como um encontro capaz de ultrapassar os limites das formas já estabelecidas.

Quanto mais dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e

necessário), refletimos de modo mais sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (Bakhtin 2010, p.285)

Criar, nesta perspectiva, passa pelo contato com vários gêneros musicais, pelo domínio da técnica que se faz necessária na execução da música em um gênero determinado e também pelo processo de subjetivação e transformação destes elementos em algo novo e passível de ser experimentado através de sua objetivação. Ou seja, a forma da improvisação não está definida a priori pela estrutura do gênero musical, mas sim, vai se fazendo no processo pelo modo como estes gêneros são subjetivados e enunciados pelo grupo.

Isto nos mostra que a ideia de gênero de discurso faz com que seja possível incorporar elementos de vários gêneros musicais na improvisação, constituindo assim um campo discursivo (ou um território) que é compartilhado pelo grupo e que tem a capacidade de significar, de produzir sentidos e ampliar as possibilidades do trabalho acústico, produzindo até mesmo gêneros musicais novos.

A relação que se faz entre gêneros musicais diferentes pode ser analisada a partir da noção de hibridismo (Piedade, 2011). Esta categoria pode esclarecer de que modo ocorre a aproximação entre estes gêneros, e como estruturas novas emergem a partir daí.

Piedade (2011), nos fala de dois tipos de hibridismo: o homeostático, que pressupõe uma fusão entre duas estruturas (a estrutura “A” e a estrutura “B”, neste caso passam a formar um novo corpo fundido e estável, um corpo híbrido “C”. No segundo caso, o autor denomina o encontro entre os gêneros como “hibridismo contrastivo”, onde a fusão não ocorre pela consolidação de uma nova estrutura:

A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. (Piedade, 2011, p.104)

No hibridismo contrastivo, que acreditamos evidenciar-se no trabalho acústico, as estruturas contrastadas continuam cada uma delas representada, enunciando sentidos que são postos em relação dialogicamente.

A improvisação aparece então como uma situação privilegiada que presa pela atitude dialógica e polifônica, onde várias vozes compõem o encontro. Sendo a obra um encontro de vozes, podemos nos perguntar: de que forma uma determinada fusão grupal de músicos compartilha, enuncia e ressignifica as estruturas musicais no processo de criação?

Assim como no universo da literatura e da produção de enunciados verbais, no campo da música também gêneros e estilos se formam e estão em constante transformação, percorrendo complexos caminhos de experimentação durante a história, colocando em jogo referências musicais e identidades culturais. Desta forma “a perspectiva de tratar os gêneros musicais da forma como Bakhtin trata os gêneros de fala (BAKHTIN, 1986), ou seja, como discursos, tem-se revelado uma ferramenta teórica interessante para abordar o tema” (PIEADADE, 2007, p.26).

O discurso musical, certa forma de comunicação que, ainda de acordo com Piedade (2005), pode ser considerado como uma retórica musical, é um tipo de discurso que, como os verbais, relaciona-se a uma forma de pensar e compreender o gênero musical, manifestando um conjunto de sentidos postos em jogo na criação. Motivos, escalas, acordes, estilos e a própria dinâmica da performance musical passam por esta produção de sentidos que são incorporados a compreensão que os músicos têm do “lugar de onde falam”, sempre em um jogo dialético e dialógico que envolve as produções culturais anteriores, suas criações, a relação com os outros músicos e a música que se produz.

Alguns trabalhos de Piedade (1997; 2005; 2007) tornam mais clara a compreensão de como a relação entre música e gênero de discurso pode ser elaborada. Segundo o autor

Tanto os gêneros de fala quanto os literários são inspiradores para se pensar gêneros musicais, pois em todos estes casos, um gênero somente pode se constituir em relação a outro: os gêneros surgem do discurso meta-discursivo, ou seja, constituem discursos sobre discursos, e discursos são criados através do diálogo (Piedade, 2005, p.201).

Mesmo que a apropriação dos gêneros musicais crie sempre formas heterogêneas de relacioná-los e utilizá-los em uma situação concreta, o jazz possui algumas formas, em sua estrutura, que se mantêm, dando o andamento e os modos de organização que lhe são característicos:

Embora possa haver variações, o ponto de partida e chegada, as tensões e resoluções, basicamente, todo mundo vai estar consciente o tempo todo. O que rola é que alguém vai estar improvisando em cima daquela estrutura, alterando ela, motivo, criando motivos novos, mas esta é uma estrutura bem usada. É uma forma usada também na música brasileira e no chorinho. É assim: expõe um tema, que a gente pode chamar de A, de tantos compassos, tipo 12. Geralmente fecha aquela idéia e abre uma nova idéia, que é contrastante com a primeira. Nova tonalidade, ou novo motivo melódico, rítmico, alguma coisa que contraste com a primeira. Aí expõe o segundo tema, fecha ele e apresenta novamente o tema A. Depois disso vai abrir pra improviso. (Dinho Stormóvski).

O contraste, definido como produtor do hibridismo por Piedade (2011), também ocorre, segundo Dinho, no modo de exposição dos temas, sendo que é sua síntese (entre o tema A e o tema B) que abre espaço para a improvisação. O acontecimento estético, para Bakhtin (2010), pressupõe a participação de (no mínimo) duas consciências que não coincidem, de modo que a contemplação é ativa no momento em que acontece. O sujeito que contempla e ao mesmo tempo participa da sessão de improvisação, atualiza sua produção em relação às mudanças do outro, que o percebe como sujeito ativo, de modo que o produzido e objetivado criativamente encontra-se na fronteira da relação. O outro, elemento fundamental na improvisação, não apenas reflete o mundo e a criação, mas reinterpreta nas novas possibilidades a direção que a música ira tomar.

“Nesse sentido, pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, de seu ativismo que vê, lembra, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada” (Bakhtin, 2010, p.33). É na fronteira entre o sujeito e o outro, que se podem assumir novas perspectivas em relação ao objeto. O objeto criado ganha sentido quando é visto do exterior, no

excedente de visão que tem o outro, o que só é possível em uma posição que Bakhtin considera como “exotópica”. O outro, com este olhar exotópico, pode compreender o que eu não sei a partir de minha posição, pode dar o acabamento estético a aquilo que produzo. Esta relação ressignifica aquilo que o sujeito enuncia no contexto da improvisação e torna possível a criação de novos desdobramentos.

Bakhtin (2010) considera que os processos interiores tendem a se direcionar ao outro através da enunciação, da produção de sentidos que podem ser socialmente compartilhados. As produções culturais são, então, relacionais, constituindo-se como resultado da troca entre diferentes sujeitos. “O signo - realidade material, física, sonora - ganha vida, sentido e significação no ambiente social em que se insere, e depende da existência de intercâmbio entre indivíduos que compartilhem do mesmo horizonte histórico-social” (Paoliello, 2007, p.43)

O sentido materializado na forma do que produzo (expressão da posição do autor naquele momento em relação à criação do grupo e da música), assim como o acabamento estético, só são possíveis no encontro com a consciência do outro como participante ativo, capaz de transformar aquilo que enuncio.

O ativismo estético opera o tempo todo nas fronteiras (a forma é uma fronteira) da vida vivenciada do interior, ali onde esta vida está voltada para fora, ali onde ela termina (o fim do sentido, do espaço e do tempo) e começa outra, na qual se encontra, inacessível a ela mesma, a esfera do ativismo do outro (Bakhtin, 2010, p.78)

É neste encontro que os significados e sentidos se produzem, ligados tanto ao gênero do discurso que dá forma a criação, como aos elementos de grupo organizadores da prática no jazz, e na relação entre estes sujeitos que extrapola o campo da comunicação verbal. Para Bakhtin, o enunciado concreto, a fala que significa, não está diretamente vinculada e presa apenas a estrutura lingüística que dá suporte ao discurso, não é apenas uma relação de signos abstratos, mas se constrói na situação social, envolvendo o contexto extra-verbal que dá sentido ao que é expressado. “O enunciado concreto (e não a abstração lingüística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação” (Bakhtin; Voloshnov, 1926, p.09). São as condições desta relação que dão sentido ao encontro.

A produção humana do campo das artes é um fenômeno da cultura que, como qualquer outro, tem que ser interpretado na situação social que a possibilita. Comunicação e criação não existem isoladamente, mas sempre ligadas ao contexto extra-verbal, em conexão com a situação na qual emergem. O enunciado depende do contexto da vida que forma a situação discursiva no encontro com tudo aquilo que nos constitui. Além da parte concreta, percebida e realizada pelo signo, uma das condições da comunicação passa a ser a parte presumida, que tacitamente é compartilhada por sujeitos em um horizonte espacial comum, em um mesmo contexto das relações sociais.

Para Bakhtin (1926, p.05), o contexto extra-verbal compreende 3 fatores: O horizonte espacial comum dos interlocutores; o conhecimento e a compreensão da situação; e a avaliação comum que os interlocutores tem dessa situação. O sentido do enunciado depende, para este autor, diretamente de tudo isso. Nas sessões de improvisação e nas entrevistas percebemos que o contexto, apesar de não aparecer expresso no enunciado musical diretamente, existe na situação discursiva como um elemento presumido, sem o qual seria impossível a interpretação e a interação dos interlocutores.

A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados. (Bakhtin, 1926, p.06)

No campo da música procuramos interpretar o contexto como uma característica da comunicação entre os músicos, tão importante quanto Bakhtin o considera na comunicação verbal. Na performance do jazz, o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, na produção da música como acontecimento, através de mudanças e negociações entre os intérpretes. Desse modo, o processo de criação da performance musical é irredutível ao produto e tudo que vai além dos elementos acústicos também participa na construção coletiva do grupo. Na situação de enunciação da música no coletivo, as notas musicais expressam significado estabelecendo conexão com o contexto extra-verbal que permite a sua realização.

A nossa expressão volitivo-emocional, transformada em signo, produtora de sentido, depende da expressão daquilo que em um dado momento se justifica como necessário no contexto de nossa vida, da expressão da avaliação do outro e, por fim, da relação dialógica que aí se estabelece. Os sentidos que por nós são enunciados, só passam realmente a ser significativos na realidade quando se instaura a relação dialógica.

A contemplação do outro, em relação à forma que dou para o conteúdo que naquele momento é significativo, acontece de modo ativo. O expectador, (que em nosso trabalho é co-criador no sentido mais literal, pois é parte do encontro), na improvisação musical, é também ator. Quando este entra em contato com a forma acabada daquilo que é expresso, só então tem as condições para constituir o diálogo, aquilo que faz com que o tema, a forma que se pretende significar, passe a representar não apenas o produto acabado, mas sim o encontro polifônico e produtivo entre duas ou mais consciências que não coincidem.

Uma suposta fusão entre as duas consciências, na perspectiva do círculo de Bakhtin, não levaria ao acontecimento estético, pois é justamente a posição exotópica do outro, que lhes dá às condições para promover o acabamento daquilo que objetivei a partir de minha subjetividade.

É bom que ele permaneça fora de mim, por que dessa sua posição, ele pode ver e saber daquilo que eu não vejo nem sei a partir da minha posição, e pode enriquecer substancialmente o acontecimento de minha vida. Se apenas me fundo com a vida do outro, não vou além de aprofundar a sua inviabilidade e duplicá-la numericamente. [...] A eficácia do acontecimento não está na fusão de todos em um todo mas na tensão de minha distância e de minha imiscibilidade, no uso do privilégio de meu lugar único fora dos outros indivíduos. (Bakhtin, 2010, p.81)

A enunciação dos sentidos que se produzem na improvisação, na relação entre os músicos que participam do processo, depende tanto da relação entre sons e silêncio que se produz e do enredo contextual, quanto depende dos conhecimentos adquiridos e incorporados às práticas musicais. Os gestos, o olhar, a ocorrência do erro e o limite técnico na execução de uma ideia, por exemplo, também direcionam o

processo. A presença e o ativismo estético do outro são aqui também indispensáveis. Enquanto homem entre outros homens, o sujeito procura significar aquilo que faz sentido subjetivamente na forma da linguagem, entrelaçando o sentido então enunciado ao vivido.

O sentimento expresso em um solo na improvisação deve ser percebido e interpretado pelos músicos no contexto para que crie ressonâncias no processo. Aquilo que Bakhtin conceitua como “entonação”, que dá a expressividade emocional ao que é enunciado, pode também ser um elemento útil para que analisemos a relação dos sujeitos no campo da música.

Alguns músicos de jazz importantes para a história do gênero como Charlie Parker, Miles Davis, Chik Corea e Charles Mingus, possuem maneiras muito particulares de executar a improvisação com seus instrumentos. Algumas características como as da embocadura nos instrumentos de sopro e do modo de ataque nos instrumentos de cordas, diferenciam o timbre e a entonação das notas, o que torna possível reconhecê-las como produzidas por um determinado sujeito com características particulares. Nossos sujeitos de pesquisa, ambos guitarristas, também possuem suas peculiaridades em relação ao modo de executar o instrumento, que se constroem na mesma lógica do aprendizado da técnica: através da experiência. A riqueza de possibilidades na constituição do “estilo” (como denominado por Dinho anteriormente) também nos leva a pressupor a riqueza de entonações que se produzem na atividade criadora. Estas entonações, ricas e expressivas, também são integradas ao sentido do enunciado concreto. A importância da entonação é tão grande para os jazzistas, que é comum entre os apreciadores e músicos denominar as particularidades de cada músico pelo termo “voz”:

A voz, por exemplo, era e é central para a atração exercida pelo jazz, não através de vocalistas como tais, mas através da forma como as pessoas do jazz tocavam e ouviam instrumentos musicais – as vozes de Luiz Armstrong ou de Charlie Parker eram tão individuais como o cantar de uma estrela pop. (Frith, 1987, p.138)

É a entonação que estabelece a ligação entre o contexto verbal (no nosso caso a produção musical) e o extra-verbal, entre o discurso da arte e a vida, estabelecendo uma atitude ativa daquele que enuncia em relação ao outro, capaz de expressar suas intenções e sentimentos além

do significado restrito daquilo que é executado. “Uma entoação criativamente produtiva, segura e rica, é possível somente sobre a base de um “apoio coral presumido. Quando falta tal apoio, a voz vacila e sua riqueza entoacional é reduzida” (Bakhtin, 1926, p.08).A forma da entoação ganha sentido na relação, onde o “apoio coral” apontado por Bakhtin dá relevância a certas produções valorizando os enunciados que são compreendidos e interpretados no sentido construído e direcionado pela atividade de todo o grupo, que os transforma.

Enquanto articula vários elementos na produção musical, o improvisador do jazz também se constitui enquanto sujeito, elaborando suas impressões da realidade, subjetivando novas formas de relacionar-se com os outros e objetivando o produto de sua imaginação criativa no contexto da performance musical. O músico empreende uma busca pela produção do novo na improvisação coletiva, onde é possível a existência de uma relação estética com o objeto acústico que vai se construindo no processo.

Tanto sujeito, como música (enquanto objeto estético) e a relação entre os sujeitos se transforma e chega a novos desdobramentos na criação musical. A história dos músicos e os movimentos vividos pelos improvisadores se põem em relação neste momento, sujeitos ao diálogo e ao acabamento que só o outro (como ator e expectador ao mesmo tempo) pode dar.

O sujeito, então, constituindo-se pelas palavras do outro, nessa interação, toma a palavra alheia, apropria-se dela – encorpa em si, para torná-la alheia própria, e constituir suas contra-palavras. Sempre de modo intrincado, nos embates, nas negociações, nas tensões da existência, e não de modo linear. (Wazlawick, Maheirie. 2007, p.64)

O momento da improvisação coletiva é marcado pelo encontro das contradições, e pelas sínteses possíveis a partir daí. A linguagem musical é transversal a este movimento, estando situada tanto como referência histórica, quanto como motor das transformações e criações que no encontro emergem. O diálogo possível na prática da improvisação põe em relações as consciências individuais, deixando a marca de cada um dos músicos na obra musical. Dos pequenos fragmentos e propostas de cada um, vai se formando um produto organizado, compartilhado por todos e de autoria de cada um. Mais do que um produto, a improvisação é um encontro que permite a

ressignificação dos sentidos da música e um modo de apreender o trabalho acústico que só existe no plano do coletivo.



## **8 - Considerações finais:**

Concluídas nossas análises, nos encontramos agora frente ao trabalho de síntese do que foi até aqui abordado, dos elementos que surgiram no desenvolvimento deste trabalho e de nossas expectativas e dúvidas emergentes. Entendemos que, assim como na arte, o processo de criação necessário à elaboração de uma dissertação se apresenta como uma síntese inacabada, aberta ao encontro com seus leitores e às ressignificações que nossa imaginação nos proporciona.

Como afirmava Nietzsche em seu “O nascimento da tragédia”, o trabalho daquele que cria situa-se em função do ainda não realizado, onde a paixão move uma torrente de dúvidas e desejos, pois “assim como o filósofo está para a realidade da existência, o homem sensível a arte está para a realidade do sonho” (Nietzsche, 2005, p.25). Sendo assim, abordaremos alguns resultados de nossas análises, mas também expectativas futuras e possíveis devires da pesquisa.

A improvisação musical em grupo, como com frequência é vivenciada pelos músicos de jazz, constitui-se em um processo de criação complexo, pois pressupõe conhecimento do código e da linguagem musical muito apurado. Esta relação com a música, que permite a objetivação da criação de forma imediata, é possível quando o improvisador (além de conhecer as estruturas necessárias a comunicação) consegue situar-se em relação aos outros músicos em uma postura polifônica, aberta a alteridade e ao novo, como parte de um processo de produção que não tem um único autor, nem um fim definido. Processo este que se faz no encontro entre as subjetividades, mediadas pela prática musical e pela história de cada um dos membros do grupo de improvisação.

A riqueza deste encontro está justamente nestas características, e na busca pela síntese entre os vários sentidos que são postos em relação. A importância das experiências com a música ganhou destaque em nossas análises. O aprendizado necessário à improvisação é constituído tanto pela prática musical deliberada, que inclui o estudo do instrumento e da teoria musical, como pela vivência da prática musical informal, pelo modo como o músico articula subjetivamente os elementos teóricos e a produção dos outros músicos, objetivando-os. Estas duas dimensões são inseparáveis e integrantes do modo como nossos sujeitos de pesquisa percebem a criação musical. Mesmo que por vezes se pense que nos grandes improvisadores encontra-se um dom, esta pesquisa, coadunando com outros estudos já realizados na Psicologia (Vygotski, 1990; Maheirie, 2001; Wazlawick, 2010),

reafirma que por trás da facilidade em criar, existe trabalho árduo e dedicação constante e apaixonada a música.

O reconhecimento das funções que cada músico assume em um grupo organizado, base para o processo de criação coletivo, conduz a processo de identificação aberto e inacabado, no movimento de igualar-se e diferenciar-se, que produzem a emergência de um projeto coletivo. A emergência deste processo de identificação, de um território compartilhado, não nega de modo algum a singularidade de cada um. Acreditamos que é do território que emerge o singular, assim como emerge a desterritorialização ou linha de fuga. A organização entrelaçada na interioridade do grupo é constituída dialogicamente, faz surgir elementos que se integram a obra de arte em devir, ampliando as possibilidades da criação.

Os sentidos se constituem de modo rizomático, evidenciando a capacidade de articular elementos que não necessariamente fazem parte da teoria musical no ato da performance. A possibilidade da relação estética não se esgota no artístico, sendo a música um objeto estético que nos permite vivenciar o encontro com o grupo de improvisadores, como um acontecimento que nos afeta por inteiro, como sujeito que pensa, sente e age.

Realizar esta pesquisa me fez ver sentidos novos nas práticas musicais, contribuindo para que fosse possível ressignificar a forma como nos engajamos nas performances musicais em grupo. Como músico, vivencio o processo de criação e a improvisação em grupo constantemente. Abordar este tema, que se constitui numa experiência comum a quem, de uma forma ou de outra, interage com outros sujeitos mediados pela linguagem musical, faz refletir sobre a dificuldade inerente ao ato de teorizar sobre as ações que em nosso cotidiano se realizam com certa facilidade. A criação é sempre um ato difícil de ser explicado, pois nela se encontra a síntese de nossas experiências e o ainda não realizado, entre passado, presente e futuro.

Este trabalho além de esclarecer alguns pontos, também produziu muitas dúvidas, mostrando que a pesquisa não se esgota nas conclusões que aqui foram alcançadas. Questões relativas ao movimento do grupo de improvisação podem ser mais aprofundadas, levando em conta, por exemplo, a relação entre os sujeitos e o pulso musical. Interessa-nos compreender como os músicos, no encontro, organizam um certo “ritornelo existencial” durante a improvisação, onde o tempo experienciado coletivamente não é aquele que vivenciamos no cotidiano. Como se organiza um território compartilhado que emerge da imanência da prática musical?

A relação que se faz de modo não linear entre a história, os conhecimentos musicais de cada um, e a experiência do tempo que a música proporciona, é uma questão que gostaríamos de poder desenvolver em uma pesquisa futura. Entre nosso projeto de ser e a imanência da música muitas dúvidas se evidenciam, abrindo portas para que o que foi dito até aqui não se compreenda como definitivo e estático, mas sim como um movimento de produção, sempre aberto a novas experimentações e a outros devires.



## 9 – Referências:

ADOLFO, Antônio. **O livro do Músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos**. Lumiar Editora, 1989.

ALBINO, C. LIMA, S.R.A. **O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro**. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.71-81.

ARAÚJO, Samuel. **Brega, samba, trabalho acústico: uma contribuição a etnomusicologia urbana**. Trabalho apresentado no seminário As culturas urbanas no final do século XX, Lisboa, 1994.

AZEVEDO, Renata Mattos de. **Sobre a criação da obra de arte musical e sua escuta: o que se dá a ouvir?**. *Cogito* [online]. 2008, vol.9, pp. 94-99. ISSN 1519-9479.

BAKHTIN, M.M; VOLOSCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. (1921) Trad. De Cristóvão Tezza. Disponível em [http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin\\_Discurso\\_na\\_vida.pdf](http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf).

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª edição, 2006, HUCITEC.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Martins Fontes, 2010, 5ª edição.

BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª edição, Rio de Janeiro. Ed. Forense Universitária, 2002.

BARASNEVICIUS, I. **Jazz: harmonia e improvisação**. Ed. Irmãos Vitale, São Paulo, 2009.

BASTOS, M. B; PIEDADE, A. T. **Análise da improvisação na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro**. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol.11 Setembro de 2007.

BERENDT, J.E. **O Jazz: do Rag ao Rock**. Editora Perspectiva, 1987, São Paulo, 403p.

BUBNOVA, T. **Voz, sentido e diálogo em Bakhtin**. Tradução: Roberto Baronas e Fernanda Tonelli. Bakhtiniana, São Paulo. V.01, No 6, 2011.

BURNARD, P. **Investigating children's meaning-making and the emergence of musical interaction in group improvisation**. British Journal of Music Education, 19: 2, p. 157-172, 2002.

CARIA, Telmo, H. **Experiência Etnográfica em Ciências Sociais**. Editora Afrontamento, 2002.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

COSTA, R. L. M. **O ambiente da improvisação musical e o tempo**. Per Musi. Belo Horizonte. V. 5-6, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v.1.

FRANÇA, C. **Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62

FRANÇA, C. SWANWICK, K. **Composição, Apreciação e Performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Em Pauta, V.13 No.21, Dezembro 2002.

FONSECA, C.L.V. **Os bichos de muita antiguidade: anticonvenções do contar em Guimarães Rosa**. 2004. 124 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

FREITAS, M.A. **A abordagem Socio-Histórica como orientadora da pesquisa qualitativa**. Cadernos de Pesquisa, n. 116, p. 21-39, julho/2002

FRITH, S. **Rumo a uma estética da música popular**. Inês Alfano (trad.), do original: "Towards an aesthetic of popular music" In: Music

and society, Susan McClary e Richard Leppert (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-149, 1987.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Ed.34, Rio de Janeiro, 1992.

GEERTZ, C. – 1978 – **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GREEN, Lucy. **How Popular Musicians Learn**, Aldershot: Ashgate, 2001

GROFF, A. R. MAHEIRIE, K. ZANELLA, A.V. **Constituição do(a) pesquisador(a) em ciências humanas**. Arquivos Brasileiros de Psicologia, vol.62, n1, 2010.

HOBBSAWN, E.J. **História Social do Jazz**. Ed. Paz e Terra, 1989.

JACQUES, Mario Jorge. **Glossário do jazz**. Ed. Biblioteca 23x7, São Paulo, 2009.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978. . trad. Anna Maria B. de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto.

LAPASSADE, G. **Grupos, Organizações e Instituições**. Ed, Francisco Alvez, 3ª edição, 1989.

MAHEIRIE, Kátia. **Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky**. Psicol. estud., Maringá, v. 8, n. 2, Dec. 2003

MAHEIRIE, K. **Constituição do Sujeito, Subjetividade e Identidade**. Interações, Vol.VII n.o13, p. 31-44, Janeiro, 2002

MAHEIRIE, Kátia. **O músico, os processos de exclusão e relações grupais no trabalho acústico** In: MACEDO, K.B. (org.) O trabalho de quem faz arte e diverte os outros; Ed. PUC Goiás, 2010. p.265-272.

MAHEIRIE, K. (2001). **“Sete mares numa ilha”**: a mediação do trabalho acústico na construção de identidade coletiva. Tese de

Doutorado Não-Publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MAHEIRIE, K. FRANÇA, K.B. **Vigotsky e Sartre: aproximando concepções metodológicas na construção do saber psicológico.** *Psicologia & Sociedade*; 19 (1): 23-29; jan/abr. 2007

MAHEIRIE, K. PRETTO, Z. **O movimento progressive-regressivo na dialética universal e singular.** *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 19 - n. 2, p. 455-462, Jul./Dez. 2007

MOLINO, Jean. **Facto musical e semiologia da música.** In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música.* Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega, [1977-], p.109-164. (Coleção Vega Universidade

MONSON, Ingrid (1996). **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction** (Chicago: Chicago University Press).

1.1.1. MUNHOZ, S. ZANELLA, A.V. **Linguagem escrita e relações estéticas:** algumas considerações, *Psicol. estud.* vol.13 no.2 Maringá Apr./June 2008.

NUERNBERG, Adriano Henrique. **Investigando a Significação dos Lugares Sociais de Professora e Alunos no Contexto de Sala de Aula.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Psicologia, UFSC. (1999)

PAOLIELLO, G. **A circulação da linguagem musical: o caso da fundação de educação artística (FEA-MG).** Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação (UFMG), 2007.

PARPINILLI, R. SOUZA, E.W. **Pensando os fenômenos psicológicos: um ensaio esquizoanalítico.** *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 10, n. 3, p. 479-487, set./dez. 2005.

PAULON, Simone Mainieri. **A Análise de Implicações como Ferramenta na Pesquisa Intervenção.** *Psicologia e Sociedade.* vol. 17, nº 3. Porto Alegre, Set/Dez. 2005

PIEADADE, A. T. **Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades.** *Opus*, v. 11, 2005, p.197-207.

PIEADADE, A.T. **Expressão e sentidos na Música Brasileira: retórica e análise musical.** Revista eletrônica de musicologia, setembro de 2007.

PIEADADE, A. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo...** Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora.** *Rev. Antropol.* [online]. 2001, vol.44, n.1 [cited 2012-06-15], pp. 222-286

POUSSERD, H. BEHRMAN, D. **Perspectives of new music.** Autumn-Winter, 1966, vol. 5 No. 1, p. 93-111).

REIMER, BENET. **A Philosophy of Music Education.** New Jersey: Prentice Hall, 1970/1989.

ROMAN, Arthur. **O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora.** Letras, Curitiba, n. 4, p.207-220, 1993, Ed. UFPR.

SANTIAGO, Patrícia. **A integração da prática deliberada e da prática informal.** Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.52-62

SARTRE, J.P. **O ser e o nada.** Editora Vozes, Petrópolis, 2002. 11ª edição.

SATO, L. SOUZA, M. P. **Contribuindo para desvelar a complexidade do cotidiano através da pesquisa etnográfica em psicologia.** Psicologia. USP vol.12 n.2 São Paulo, 2001.

SCHUTZ, Alfred (1964). **Making music together: a study in social relationship**. In: Arvid Brodersen (ed.), Alfred Schutz: Collected papers II: Studies in Social Theory (The Hague, Nijhoff), p.159-178.

SECA, J.M. **Los músicos underground.** Ed. Paidós Ibérica S.A. Trad. José González Marcén, 2001.

SILVA, H.L. **Produtores musicais: indícios para uma análise sobre legitimidade e autoridade cultural na música popular massiva contemporânea.** *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - Nº 5 - Vol. I, 2009.*

SMOLKA, A.L. **O (im)próprio e o (im)pertinentena apropriação das práticas sociais.** *Cadernos Cedes, ano XX, nº 50, Abril/00*

SPINK, Peter Kevin. **Pesquisa de campo em Psicologia Social: uma perspectiva pós-construcionista.** *Psicologia & Sociedade; 15 (2): 18-42; jul./dez.2003.*

VAZQUEZ, A. S. **Convite à Estética.** Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1999.

VYGOTSKI, L.S. **Imaginação e criação na infância: ensaio Psicológico.** Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka; tradução Zoia Prestes. – São Paulo: Ática, 2009.

VYGOTSKI, L.S. **Imaginacion y Creacion en La Edad Infantil.** Buenos Aires: Populibros. Nuestra América, 2003.

VYGOTSKI, L.S. **Psicologia da Arte.** Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

VYGOTSKI, L.S. **Pensamento e Linguagem.** São Paulo: Martins Fontes,1993.

ZANELLA, A.V. VARGAS, A. **Dialogia, Processo de Criação e Obra de Arte.** 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis

ZANELLA, A. V. **Atividade criadora, significação e constituição do sujeito: considerações à luz da Psicologia Histórico-Cultural.** *Psicol. estud.* [online]. 2004, vol. 9, no. 1, pp. 127-135. Disponível em: <http://www.scielo.br>

ZANELLA, A.V. ROS, S.Z. REIS, A. FRANÇA, K.B. **Doce, Pirâmide ou Flor?: O Processo de Produção de Sentidos em um Contexto de**

**Ensinar e Aprender.** Interações, Vol.IX n.o17, p. 91-108, Janeiro, 2004.

ZANELLA, A V, Reis A.C, Camargo, D. Maheirie, K., França, K, Da Ros, K. **Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística.** Psico-USF, v. 10, n. 2, p. 191-199, jul./dez. 2005.

ZANELLA, A. V.; REIS, A. C. dos; CAMARGO, D.; MAHEIRIE, K.; FRANÇA, K. B.; ROS, S. Z. da . **Movimento de objetivação/subjetivação mediado pela criação artística.** Psico-USF, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 191-199, 2005.

ZANELLA. A. V. **Questões de método em textos de Vygotski: contribuições a pesquisa em psicologia.** Psicologia e Sociedade, vol. 09, p.25-33, 2007.

ZANELLA, A. V. **Atividade Criadora, Produção de Conhecimento e Formação de pesquisadores:** Algumas Reflexões. Psicologia e Sociedade, vol. 12, p.135-145, 2004.

WAZLAWICK, P., Camargo, D., & Maheirie, K. (2007). **Significados e sentidos da música: uma composição junto à Psicologia Histórico-Cultural.** *Psicologia em Estudo*, 12, 105-113.

WAZLAWICK, P. **Quando a música entre em ressonância com as emoções:** significados e sentidos das narrativas de jovens estudantes de musicoterapia. R. cient./FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006.

WAZLAWICK, P. MAHEIRIE, K. **Entre Letras, Música e Prosa: a produção de sentidos e da obra musical por autores e ouvintes co-criadores.** Teoria e Prática, Porto Alegre, 2007.

ZORDAN, P. **Arte com Nietzsche e Deleuze.** Educação e realidade, Jul-Dez 2005 p.261-272.



## **ANEXO**



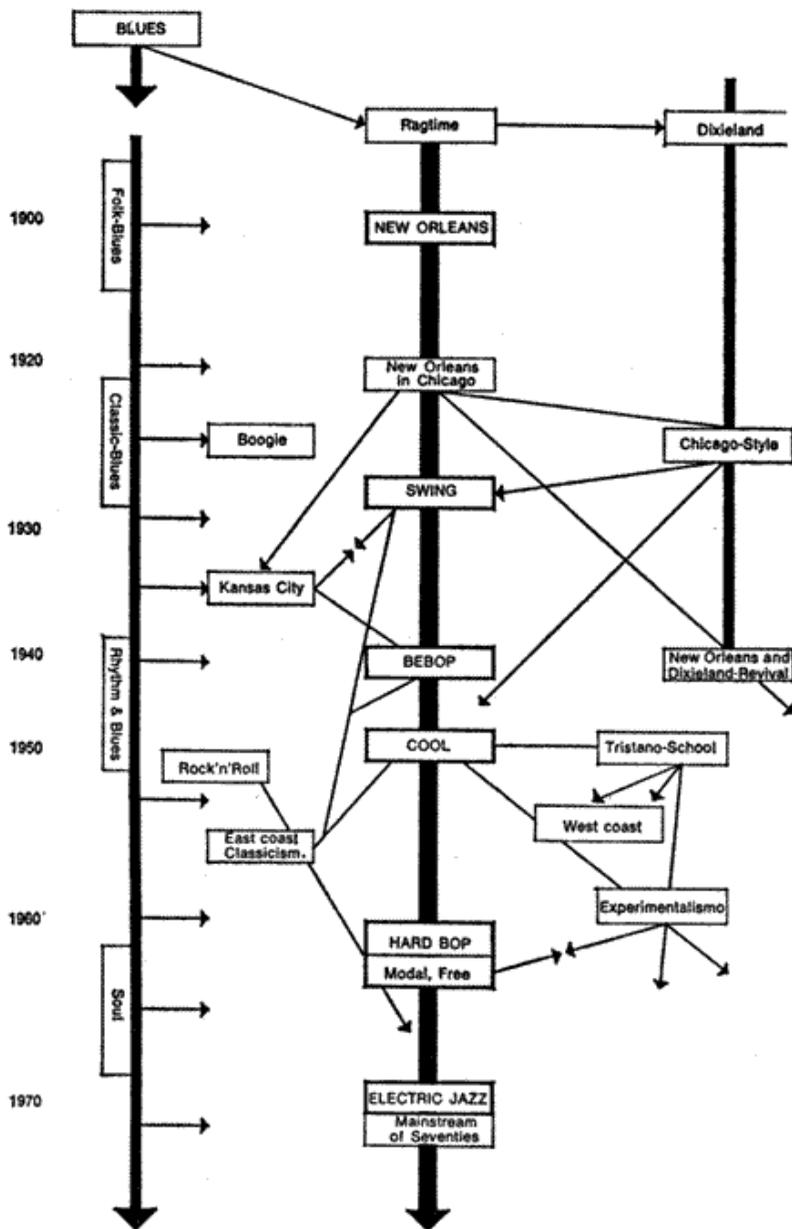


Diagrama referente à história do Jazz elaborado por Berendt (1987).



## APÊNDICES



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisa - Relações estéticas e improvisação musical: Jazz e constituição do sujeito nos processos de criação

Eu, \_\_\_\_\_ confirmo que o pesquisador Murilo Cavagnoli discutiu comigo este estudo. Eu compreendi que:

1. Trata-se de uma pesquisa em nível de mestrado em Psicologia desenvolvida por dois pesquisadores: Murilo Cavagnoli como pesquisador principal e a professora Doutora Kátia Maheirie como orientadora do projeto de pesquisa e pesquisadora responsável.
2. O objetivo geral da pesquisa consiste em analisar, a partir da observação de sessões de improvisação no jazz em contextos coletivos e de entrevistas, de que forma se dá a relação estética entre os sujeitos que vivenciam o processo de criação.
3. Com esta pesquisa, pretende-se destacar a importância, para a Psicologia, de pesquisar as relações estéticas e os processos de criação relacionados a improvisação musical.
4. Os dados da pesquisa serão coletados através de entrevistas e de observação de sessões de improvisação de jazz.
5. Respondendo às entrevistas com sinceridade e permitindo a observação das sessões estarei contribuindo com a pesquisa.
6. Os benefícios recebidos com a pesquisa serão em termos de produção de conhecimento, sendo todos os dados colhidos sigilosos e utilizados somente para fins acadêmicos. A divulgação dos mesmos será feita através de artigos científicos em que a identificação do participante será preservada, se assim desejar.
7. Minha decisão em participar desta pesquisa não resultará em quaisquer prejuízos pessoais, sendo uma forma de contribuir para o estabelecimento de um maior diálogo entre a comunidade científica e a comunidade em geral no que se refere aos processos de criação relacionados a improvisação musical.

8. A qualquer momento se eu tiver dúvidas a respeito da pesquisa, ou quiser retirar o meu consentimento, posso contatar o pesquisador Murilo Cavagnoli pelo telefone (48) 88239121 ou pelo e-mail: murilocavagnoli@hotmail.com

9. Quanto à utilização de meu nome para fins acadêmicos:  
( ) autorizo            ( ) não autorizo

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinaturas:

Participante: \_\_\_\_\_

Data de Nascimento: \_\_\_\_\_ RG: \_\_\_\_\_

Pesquisador: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisa - Relações estéticas e improvisação musical: Jazz e constituição do sujeito nos processos de criação

Eu, \_\_\_\_\_ confirmo que o pesquisador Murilo Cavagnoli discutiu comigo este estudo. Eu compreendi que:

1. Trata-se de uma pesquisa em nível de mestrado em Psicologia desenvolvida por dois pesquisadores: Murilo Cavagnoli como pesquisador principal e a professora Doutora Kátia Maheirie como orientadora do projeto de pesquisa e pesquisadora responsável.
2. O objetivo geral da pesquisa consiste em analisar, a partir da observação de sessões de improvisação no jazz em contextos coletivos e de entrevistas, de que forma se dá a relação estética entre os sujeitos que vivenciam o processo de criação.
3. Com esta pesquisa, pretende-se destacar a importância, para a Psicologia, de pesquisar as relações estéticas e os processos de criação relacionados a improvisação musical.
4. Os dados da pesquisa serão coletados através de entrevistas e de observação de sessões de improvisação de jazz.
5. Respondendo às entrevistas com sinceridade e permitindo a observação das sessões estarei contribuindo com a pesquisa.
6. Os benefícios recebidos com a pesquisa serão em termos de produção de conhecimento, sendo todos os dados colhidos sigilosos e utilizados somente para fins acadêmicos. A divulgação dos mesmos será feita através de artigos científicos em que a identificação do participante será preservada, se assim desejar.
7. Minha decisão em participar desta pesquisa não resultará em quaisquer prejuízos pessoais, sendo uma forma de contribuir para o estabelecimento de um maior diálogo entre a comunidade científica e a comunidade em geral no que se refere aos processos de criação relacionados a improvisação musical.

8. A qualquer momento se eu tiver dúvidas a respeito da pesquisa, ou quiser retirar o meu consentimento, posso contatar o pesquisador Murilo Cavagnoli pelo telefone (48) 88239121 ou pelo e-mail: murilocavagnoli@hotmail.com

9. Quanto à utilização de meu nome para fins acadêmicos:  
( ) autorizo            ( ) não autorizo

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinaturas:

Participante: \_\_\_\_\_

Data de Nascimento: \_\_\_\_\_ RG: \_\_\_\_\_

Pesquisador: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

### Roteiro norteador das entrevistas

- 1 - Como foi a sua formação musical e como surgiu o interesse pelo jazz e pelas práticas improvisatórias?
- 2 - O que você entende por improvisação?
- 3 - Como você entende a improvisação relacionada aos processos de criação que ocorrem neste grupo?
- 4 - O que diferencia a improvisação em grupo da individual?
- 5 - O que faz com que exista a comunicação entre vocês do grupo? De que forma um entende as intenções do outro e cria uma música coerente em conjunto?