

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Gustavo Frederico Bracher e Silva

IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA NO VIOLÃO E NA GUITARRA ELÉTRICA:

um estudo sobre memória, processamento e psicologia aplicada à improvisação

BELO HORIZONTE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Gustavo Frederico Bracher e Silva

IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA NO VIOLÃO E NA GUITARRA ELÉTRICA:

um estudo sobre memória, processamento e psicologia aplicada à improvisação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Linha de Pesquisa: Performance Musical

BELO HORIZONTE

2024

Bracher, Gustavo.

B796i Improvisação idiomática no violão e na guitarra elétrica [recurso eletrônico] : um estudo sobre memória, processamento e psicologia aplicada à improvisação / Gustavo Bracher. - 2024.

1 recurso online (240 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f. 225-227.

1. Música - Teses. 2. Improvisação (Música). 3. Performance musical. 4. Motricidade. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 781.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Gustavo Frederico Bracher e Silva**, em 29 de agosto de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Cléber José Bernardes Alves
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tabajara Sant'Anna Belo, Usuário Externo**, em 30/08/2024, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Jose Bernardes Alves, Professor do Magistério Superior**, em 05/09/2024, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 09/09/2024, às 13:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico este trabalho à memória de meu querido pai, Antônio Adriano da Silva, que sempre foi inspiração para todos por sua dedicação ao trabalho, amor à vida e habilidade de viver cada momento com bom humor e otimismo

AGRADECIMENTOS

Expresso meus agradecimentos, em primeiro lugar, aos meus pais, Amarilis Bracher da Silva e Antônio Adriano da Silva (*in memoriam*) e aos meus irmãos Camila e Bernardo. É com profunda gratidão que reconheço o apoio e o incentivo deles ao longo deste caminho.

Gostaria de estender meus agradecimentos especiais ao meu orientador, Prof. Dr. Mauro Rodrigues (UFMG), cuja contribuição foi fundamental para a realização deste estudo. Suas orientações e reflexões foram inestimáveis para o desenvolvimento deste trabalho.

Também expresso minha gratidão ao Prof. Dr. Fernando Araújo (UFMG), cujo apoio constante e contribuições foram de grande importância para o progresso desta pesquisa.

Agradeço igualmente aos demais professores e funcionários da Escola de Música da UFMG, em particular à Geralda, Alan e ao Arialisson pela disposição em ajudar em todas as etapas deste projeto. Aos meus alunos, dedico um agradecimento especial por seu acompanhamento e apoio ao longo desta jornada.

Gostaria de expressar minha sincera gratidão à universidade pública brasileira, especialmente à Escola de Música da UFMG, bem como a todos os docentes e funcionários, pelo apoio constante à educação e por fornecerem as condições essenciais para a realização desta pesquisa de doutorado. Sem o suporte da universidade pública, este trabalho não teria sido viável. Estendo a minha gratidão a todos os profissionais da educação que diariamente trabalham incansavelmente para promover o aprendizado e o desenvolvimento das futuras gerações. Em especial, àqueles que defendem e fortalecem a universidade pública como um pilar fundamental para o acesso democrático ao conhecimento e à formação acadêmica de qualidade. Seu compromisso e dedicação são inspirações para todos nós.

Por fim, expresso minha gratidão à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo financiamento deste estudo, que tornou possível sua realização.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo examinar as diversas facetas dos processos técnicos e criativos da improvisação musical idiomática, tendo em vista que as improvisações envolvem o equilíbrio entre a liberdade criativa e a disciplina técnica, pois demandam uma contínua busca entre alinhar à tradição e o processo criativo e espontâneo de um determinado gênero musical no ato improvisacional. Esta pesquisa explora a interação entre a memória motora e o acoplamento audiomotor através da incorporação de padrões melódicos, rítmicos e harmônicos que foram previamente estudados pelos improvisadores. Além disso, discute a integração dessas performances em procedimentos cognitivamente automatizados. Busca-se apresentar alguns dos mecanismos cognitivos inerentes à improvisação por meio da investigação da coexistência entre o conhecimento adquirido previamente e da imprevisibilidade da performance, as quais impulsionam os processos criativos nas improvisações. Neste estudo, compreende-se que a improvisação musical é um fenômeno multifacetado que requer habilidades cognitivas específicas, a compreensão profunda da linguagem musical e a capacidade de responder, de forma flexível e criativa, às situações inerentes à performance no contexto da improvisação.

Palavras-chave: criatividade; improvisação musical;. *jazz patterns*;. memória motora; neurociência.

ABSTRACT

This paper aims to examine the various facets of the technical and creative processes of idiomatic musical improvisation, considering that improvisations involve a balance between creative freedom and technical discipline, as they demand a continuous search between aligning with tradition and the creative and spontaneous process of a given musical genre in the improvisational act. This research explores the interaction between motor memory and audiomotor coupling through the incorporation of melodic, rhythmic and harmonic patterns that have been previously studied by improvisers. In addition, it discusses the integration of these performances into cognitively automated procedures. It seeks to present some of the cognitive mechanisms inherent to improvisation by investigating the coexistence between previously acquired knowledge and the unpredictability of performance, which drive creative processes in improvisations. In this study, it is understood that musical improvisation is a multifaceted phenomenon that requires specific cognitive skills, a deep understanding of musical language and the ability to respond, flexibly and creatively, to situations inherent to performance in the context of improvisation.

Keywords: creativity; musical improvisation; jazz patterns; motor memory; neuroscience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Adaptação da representação do modelo multicomponente da memória operacional	39
Figura 2: Improvisação: Métodos e modelos	47
Figura 3: Princípios generativos na performance musical.	49
Figura 4: Modelo de Kenny e Gellrich de Improvisação	52
Figura 5: Modelo de integração sensório-motora e memórias	69
Figura 6: Representação da GTTM na forma de árvore de extensão temporal	85
Figura 7: O Modelo de Rohrmeier (diagrama de árvore musical)	91
Figura 8: Exemplo musical de um PMR representando uma palavra	93
Figura 9: Exemplo musical de 3 PMRs formando uma frase.	93
Figura 10: Exemplo musical de 8 PMRs, que combinados formam duas frases.	94
Figura 11: Topologia da guitarra	132
Figura 12: Representação formuláica do movimento vertical-horizontal	133
Figura 13: Afinação tradicional do violão e da guitarra em mi menor	133
Figura 14: Gráfico representando o eixo geométrico do braço do instrumento	133
Figura 15: Exemplo de escala com notas na mesma corda.	135
Figura 16: Estudo 8 de Villa-Lobos, exemplo de campanella. (c. 32)	136
Figura 17: Sunburst de Andrew York, escala em campanella. (cc. 1 a 3).	137
Figura 18: Exemplo de campanella em Conversa Comigo Mesmo (c. 34).	137
Figura 19: Harmônicos naturais no Prelúdio 4 de Villa Lobos. (c. 1 e 2)	138
Figura 20: Harmônico natural em Valsa para Maria de Juarez Moreira. (c. 13 e 14)	138
Figura 21: Verificamos que, no trecho final do Estudo n. 4	141
Figura 22: Posições de digitação iguais ao longo do braço.	141
Figura 23: Acordes representados na partitura em bloco do Estudo 1 de Villa Lobos	142
Figura 24: Acordes representados na tablatura	142
Figura 25: Estudo n. 6 de Villa-Lobos	146
Figura 26: Estudo n. 6 de Villa-Lobos. Padrão de digitação do paralelismo. Forma 1.	147
Figura 27: Estudo n. 6 de Villa-Lobos. Padrão de digitação do paralelismo. Forma 2.	147
Figura 28: H. Villa-Lobos- Prelúdio 4. Padrão de digitação da mão direita P-I-M-A	147
Figura 29: Diagramas apresentando a digitação de posições de mão esquerda	148
Figura 30: Villa-Lobos - Estudo n.1, paralelismo	148
Figura 31: Estudo n.1. Posição fixa de mão esquerda	148
Figura 32: Estudo n.12 do Villa-Lobos (cc. 22 a 26)	149
Figura 33: Representação gráfica das posições fixas da digitação	149
Figura 34: Villa-Lobos, Prelúdio n. 3	150
Figura 35: Perfume de Radamés de Guinga, procedimento idiomático do violão	151
Figura 36: Simetria no movimento melódico e harmônico em “Denise 10”	152
Figura 37: Simetria nos acordes de “Denise 10”, álbum Instrumental no CCBB.	152
Figura 38: Introdução de Conversa Comigo Mesmo	153
Figura 39: Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas	153
Figura 40: Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música Castelo	154
Figura 41: Introdução de Encapetado	155
Figura 42: Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música Encapetado	155
Figura 43: Introdução da música Trópicos, posições fixas de mão	155
Figura 44: Diagrama das posições fixas da mão esquerda	156
Figura 45: Exemplo de exercício de palhetada alternada	158
Figura 46: Diagrama dos movimentos DWPS e UWPS	158
Figura 47: Ângulos da palheta em relação às cordas	159
Figura 48: Palhetada/stroke	161
Figura 49: Aplicação da técnica sweep-picking em tríades apresentadas no Frank Gambale.	161
Figura 50: Aplicação da técnica sweep-picking em tríades	161
Figura 51: Exemplo de Aplicação da técnica sweep-picking em frase musical	162
Figura 52: Siglas para utilização dos dedos na palhetada híbrida.	163
Figura 53: Exemplo de utilização da palheta híbrida presente no Estudo Diatonic Ride	164
Figura 54: Tema de Samblues na guitarra tocado por Juarez Moreira na gravação de 1997	165
Figura 55: Tema de Samblues no violão solo tocado por Juarez Moreira na gravação de 2010	165

Figura 56: Exemplo de frases de ligados de Allan Holdsworth	166
Figura 57: Exemplo de frase com ligados e palhetadas de Pat Metheny	166
Figura 58: Transcrição da icônica parte de tapping da música Eruption do Van Halen	167
Figura 59: Introdução de Tokyo Dream de Allan Holdsworth (1983)	168
Figura 60: Exemplo de tapping pianístico em formato de chordal tapping de Stanley Jordan	170
Figura 61: Manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, ou Garoto, c.1-8	182
Figura 62: Reprodução de trecho de Inspiração, c.1-4	183
Figura 63: Reprodução de trecho de Inspiração, c.1-4, em transcrição de Paulo Bellinati baseada no manuscrito original de Garoto, apresentando a fórmula de compasso 2	183
Figura 64: Transcrição em melodia cifrada de Vento, c.1-8, no livro 108	185
Figura 65: Formas de acordes de Vento, c.1-8.	186
Figura 66: Transcrição de Vento, cc;1 -4	186
Figura 67: Tema de Samblues na guitarra na gravação de 1997, c.1-4	187
Figura 68: Exemplificada uma levada de samba ao violão, seguindo o padrão do tamborim.	188
Figura 69: Transcrição da condução harmônica da primeira frase de Samblues	188
Figura 70: Melodia cifrada de Samblues de Juarez Moreira	189
Figura 71: Tema de Samblues e seu acompanhamento no violão c.1-5,	189
Figura 72: Transcrição do tema de Samblues, arranjo para violão	190
Figura 73: Shape de PMR de Holdsworth, exemplo 1	199
Figura 74: PMR de Holdsworth apresentado em Devil Take The Hindmost em 3:19.	199
Figura 75: Exemplo 1 de Holdsworth apresentado em Devil Take	199
Figura 76: O mesmo PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades	201
Figura 77: Variação 1 do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.	201
Figura 78: Variação 2 do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.	202
Figura 79: Variação do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades	202
Figura 80: Outras variações do PMR apresentado no exemplo 1 em obras de Holdsworth	203
Figura 81: Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth	204
Figura 82: Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth presente na obra Mr.Berwell.	204
Figura 83; Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth presente em diversas obras	205
Figura 84 : Variação pentatônica do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.	206
Figura 85: Variações pentatônica do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras	206
Figura 86 : Outras variações pentatônica do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras	207
Figura 87: PMR de Hosdsworth com GAC	207
Figura 88: Exemplos da PMR de Hosdsworth como configuração motora utilizada em outras	208
Figura 89: Exemplo de PMR com 3 notas por corda em ligados, com simetria na digitação, PMR	208
Figura 90: Exemplo de PMR com 3 notas por corda em ligados de Pat Metheny	209
Figura 91: Trecho do solo de Pat Metheny em Cantaloupe Island	211
Figura 92: "Turnaround" de Pat Metheny	212
Figura 93: Exemplo do mesmo procedimento utilizado em "Giant Steps"	213
Figura 94: Exemplo do mesmo procedimento utilizado em "Solar"	214
Figura 95: Utilização de posições fixas de mão esquerda em Dissonance #1 de Joe Pass	214
Figura 96: Utilização de posições fixas de mão esquerda em Dissonance #1 de Joe Pas	215
Figura 97: Have You Met Miss Jones no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso	215
Figura 98: On Green Dolphin Street no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso	216
Figura 99: Sweet Lorraine no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso, transcrição de Roland	216
Figura 100: Introdução do violão em "Pilar" de Toninho Horta, álbum Diamond Land (1988)	217
Figura 101: Forma de acordes de Pilar apresentadas no livro Toninho Horta 108 Partituras	218

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 IMPROVISACÃO: ADAPTABILIDADE, CRIATIVIDADE E PREPARAÇÃO	20
3 PROCESSOS COGNITIVOS INERENTES A IMPROVISACÃO MUSICAL (IM) ..	32
3.1 Atenção e Música	32
3.2 Memória e Música	34
3.2.1 Memória operacional	38
3.2.2 Processos da memória	40
3.3 Processos cognitivos na IM	42
3.4 Modelos Cognitivos de IM	44
3.4.1 O modelo de Pressing	45
3.4.2 O modelo de Clark	48
3.4.3 O modelo de Johnson-Laird	50
3.4.4 O modelo de Kenny e Gellrich	51
3.4.3 Modelos cognitivos e a prática da IM	56
3.4.4 A integração de processos na IM	58
3.5 O processo imitação no desenvolvimento da im como ampliação da base de conhecimento	60
3.6 A memória motora e a adoção de PMRS mecânicos preestabelecidos e o acoplamento audiomotor	65
3.6.1 Aprendizado associativo sensório-motor e a prática instrumental	66
3.6.2 Acoplamento audiomotor e a prática da improvisação	69
3.6.3 Representações multimodais: visual, auditiva e cinestésica	71
3.6.4 Memória motora e improvisação	76
3.7 Improvisação e linguagem	96
4. O IDIOMATISMO NA IMPROVISACÃO, COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE.....	108
4.1 O conceito de idiomatismo	108
4.2 Idiomatismo e improvisação	109
4.3 Improvisação idiomática	110
4.4 Improvisação livre	112
4.5 Estrutura formal do <i>Jazz</i>	115
4.6 O tema ou " <i>HEAD</i> "	117
4.6.1 Formato <i>Chorus</i> : uma estrutura para o discurso da improvisação idiomática no contexto do <i>jazz</i>	118
4.6 Idiomatismo instrumental	121

4.8 Aspectos idiomáticos do violão e da guitarra	128
4.9 Topologia Do violão e da guitarra: procedimentos motores de localização das notas e a complexidade técnica através das características mecânicas do instrumento.	130
4.9.1 O idiomatismo presente na música brasileira para violão	144
4.10 características idiomáticas da guitarra elétrica	156
4.11 tipos de técnicas de palhetadas	157
4.11.1 Ligados e <i>tapping</i>	165
4.12 Transcrição musical.....	171
4.12.1 Transcrição como ferramenta aprendizagem da improvisação.	172
4.12.3 A prática da transcrição aplicada ao estudo da IM.....	175
4.12.3 A transcrição na música popular	177
4.12.4 As formas de representação gráfica de uma obra musical no contexto da música popular.....	179
4.13 Exemplos de transcrição dentro da literatura para violão e guitarra na música popular brasileira.....	181
4.13.1 Transcrição de Vento, de Toninho Horta	184
4.13.2 Transcrição de Samblues, de Juarez Moreira	187
5. PMRS, IMS, MEMÓRIA E PROCESSAMENTO APLICADAS NO REPERTÓRIO	193
5.1 Utilização de pmrs naS IMS	196
5.1.1 PMRs presentes na obra de Allan Holdsworth.....	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
REFERÊNCIAS.....	224
ANEXOS.....	226
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA DE PAT METHENY – DIALOGUES BETWEEN NEUROSCIENCE AND SOCIETY: MUSIC AND THE BRAIN 2018	226
ANEXO 2 – TRANSCRIPTION OF THE LECTURE BY PAT METHENY – DIALOGUES BETWEEN NEUROSCIENCE AND SOCIETY: MUSIC AND THE BRAIN 2018	230
ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO DE NELSON FARIA: “IMPROVISACÃO É UMA LINGUAGEM”	233
GLOSSÁRIO	234

1 INTRODUÇÃO

A criação musical em tempo real pode ser compreendida, pelo senso comum, enquanto um processo aleatório, advindo exclusivamente do momento da sua execução. Entretanto, existem múltiplos processos cognitivos envolvidos nessa habilidade, os quais seguem critérios particulares. As escolhas do músico não são aleatórias, tampouco "por acaso", pois "Suas escolhas se baseiam em conhecimentos teóricos específicos, necessários, por exemplo, para determinar o uso das notas e do material musical empregado" (LEITE, 2014, p. 1).

A improvisação está presente na prática musical ao longo da história em diversas culturas. E recentemente tem se destacado como um campo acadêmico de destaque, que abrange múltiplas teorias pedagógicas no âmbito da performance, educação musical e da neurociência. A sua transdisciplinaridade e proeminência, como campo disciplinar, é destacada no artigo "Contemplando a preparação para o imprevisível" de Cliff Korman e Fabiano Araújo Costa (2020), em que destacam que

[...] o interesse acadêmico pela improvisação alcançou maior relevo nas duas últimas décadas do século XX, quando passou a ser objeto privilegiado de investigação e de estudo em diversas áreas acadêmicas como: música, musicologia, teatro, psicologia, filosofia, estética, sociologia, antropologia, robótica e neurociências, articulando aspectos do fenômeno improvisativo nas culturas, nas artes e nas práticas humanas em geral (KORMAN; COSTA, 2020, p. 2).

Segundo Korman e Costa (*ibid.*), durante a primeira década do século XXI, a improvisação emergiu como uma área de estudo independente, evidenciada pela crescente produção bibliográfica nacional e internacional. Os autores destacam que abordagens inter e transdisciplinares têm sido adotadas para enfrentar os desafios associados à improvisação, com exemplos notáveis como o *International Institute Critical Studies in Improvisation, Improvisation, Community, and Social Practice (IICSI)*, da *Universidade de Guelph* (Canadá) e o projeto *Rhythm Changes*, na Europa.

No Brasil, pesquisadores como Rogério Costa (ECA-USP), Manuel Falleiros (UNICAMP), Cliff Korman (UNIRIO/UFMG), Luis Leite (UFJF), Tabajara Belo (UFOP), Cleber Alves (UFMG) e Mauro Rodrigues (UFMG) contribuem significativamente para esse campo de pesquisa. Diante disso, este trabalho tem como objetivo contribuir com o desenvolvimento de estudos que explorem a improvisação musical por meio da abordagem cognitiva e psicológica, investigando a memória e o processamento mental associados a essa prática.

Conforme Sarath (2013), a prática da improvisação, seja realizada individualmente ou

em grupos, envolve a criação espontânea que ocorre em fluxo temporal contínuo, operando dentro dos parâmetros de um conjunto de habilidades adquiridas e de um contexto estilístico determinado como a improvisação idiomática, ou em formatos mais abertos que ultrapassam as expectativas pré-definidas, conforme a improvisação livre.

Por outro lado, a composição, como delineada por Sarath (ibid.), é concebida como um processo criativo fundamentado em um fluxo temporal descontínuo, no qual os compositores têm a capacidade de interromper, refletir e revisar seu trabalho. Tanto a improvisação quanto a composição são percebidas como abordagens similares como processos criativos, no entanto, são contrastantes quanto à execução no fluxo temporal. Porém no contexto da música popular e no jazz idiomático ou livre, esse contraste se dilui, pois é esperada a constante alteração do material a cada performance. Desta forma a interseção entre improvisação e composição no contexto de práticas musicais onde a improvisação é inerente se torna ainda mais imbricada, conforme Whitney Balliet (1982) relata sobre a obra do pianista, compositor e improvisador Thelonious Monk “[...] Suas improvisações eram composições dinâmicas de Monk, e a suas composições eram improvisações congeladas¹.

A improvisação é, por conseguinte, um campo de estudo multifacetado que requer uma abordagem interdisciplinar para compreender os processos cognitivos e motores envolvidos. Portanto, este estudo pretende explorar esses aspectos mediante uma análise detalhada, considerando as contribuições de diversos pesquisadores e teorias.

A fim de compreender de que modo se dá o processo de improvisação musical, o presente estudo busca explorar algumas abordagens existentes sobre o tema e contribuir para um maior entendimento desse intrincado procedimento de performance criativa.

Conforme salientado por Pat Metheny (2018), em palestra no evento *Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain 2018* - SfN (Sociedade de Neurociência),

Como alguém que vive diariamente na linha de frente dessa atividade (improvisação), a ciência do que realmente está acontecendo é quase tão fascinante quanto o resultado. Como isso realmente ocorre? O que está acontecendo quando nós, como improvisadores, coletiva e individualmente, [...] abrimos uma janela para algo que era desconhecido para nós, assim como para a audiência, há apenas alguns segundos atrás? (Society of Neuroscience, 2018, tradução nossa)².

¹ No original: [...] his improvisations were molten Monk compositions, and his compositions were frozen Monk improvisations. Disponível em: <<https://jazzprofiles.blogspot.com/2021/11/monk-whitney-balliett.html>>. Acesso em: 13 de maio de 2024.

²No original: As someone living daily on the front lines of this transaction, the science of what is happening is almost as fascinating to me as the result. How does this occur? What is going on when we, as improvisers, collectively and individually bend time and open a window into the unknown, a few seconds ago unknown even

A respeito do desenvolvimento da habilidade de improvisar, podemos propor tais questionamentos: i) Como essa habilidade é desenvolvida? ii) seria paradoxal se preparar para o inesperado? A fim de respondê-las, pode-se dizer que a prática de improvisação demanda a manifestação espontânea de comportamento criativo, envolvendo não apenas o planejamento, mas também a execução simultânea de múltiplos processos em diferentes escalas temporais (PRESSING, 1988). A habilidade de improvisar representa um desafio significativo, exigindo que o músico, simultaneamente, domine movimentos motores complexos para executar notas específicas, produza e avalie sua criação musical e coordene sua performance com outros músicos. Essas séries de operações ocorrem dentro de uma estrutura delimitada por um gênero musical e pelo idiomatismo instrumental.

Nesse sentido, segundo Korman (2020) quando começamos a reconhecer os vestígios da preparação do ato criativo em tempo real, testemunhamos o despertar do músico, seja ele um chorão, músico popular, jazzista, improvisador, ou praticante de qualquer outro gênero³. Nesse momento, eles encontram-se na sua própria emancipação, escrevendo a sua própria história. Além disso, outra questão fundamental para a eficácia desse ato criativo em fluxo temporal contínuo refere-se ao conhecimento musical do intérprete e de como ele opta por se expressar (BEATY, 2015).

No primeiro capítulo, será apresentado um estudo sobre como a habilidade de adaptabilidade psicológica se manifesta como capacidade de ajustar-se às condições em constantes mudanças, sendo estreitamente relacionada à improvisação devido à aptidão de lidar com a incerteza. Deste modo, a criatividade envolve a geração de ideias e soluções inovadoras, muitas vezes através do processo de resolução de problemas em fluxo temporal contínuo e da conexão de conceitos diversos. Por fim, a improvisação é compreendida como um subconjunto da habilidade de resolução de problemas, focando na geração de soluções em tempo real. No mesmo capítulo, exploramos o papel histórico da improvisação em diferentes esferas artísticas e criativas e como seu estudo na psicologia tem contribuído para nossa compreensão da capacidade humana de lidar com a incerteza e adaptar-se aos desafios. Conceitos afins, como adaptabilidade e criatividade, apresentam similaridades com a improvisação musical, destacando a relevância do pensamento flexível e das respostas espontâneas na cognição e no

to us as performers and the audience.

³ Um gênero musical pode ser compreendido como uma categoria classificatória que agrupa composições musicais com base em características compartilhadas, tais como ritmo, melodia, harmonia e estrutura formal.

comportamento humano.

No segundo capítulo, investigaremos os processos cognitivos inerentes a improvisação, memória e atenção aplicadas à improvisação musical e alguns dos seus diversos modelos cognitivos. Visando relacionar os mesmos com algumas teorias e aspectos cognitivos aplicados sobre o tema como a memória motora, acoplamento audiomotor, música e linguagem, teoria generativa da música tonal e o dialogismo, que neste estudo, consideramos conceitos e teorias que auxiliam a compreensão do processo da improvisação musical. Essa pesquisa se inicia com o ponto de partida do estudo da cognição aplicada à improvisação musical a partir da proposição do pesquisador Jeff Pressing (1984) em descrever a improvisação pela perspectiva dos processos cognitivos envolvidos. Pressing (1984, 1988) aborda temas relacionados à fisiologia e neuropsicologia, controle motor e conceitos de intuição, criatividade e inteligência artificial. Pressing apresenta um modelo de improvisação visando compreender os processos de aprendizagem e performance.

O autor incorpora dados transculturais nas suas análises, focando no conceito de improvisação como uma área de estudo que transcende as fronteiras culturais específicas. Pressing desenvolveu dois conceitos fundamentais que podem ser considerados como reformulações e extensões de seu modelo de processo cognitivo, e a compreensão de ambos é essencial para este estudo. Em consonância com a perspectiva cognitiva adotada pelo autor, Pressing os descreveu como "ferramentas" fundamentais que o improvisador utiliza para superar as "[...] restrições bastante severas no processamento de informações humanas em suas ações [...]" (PRESSING, 1988) sob as quais a performance da improvisação ocorre.

Pressing (1988) denominou o primeiro desses conceitos como “referente”. Trata-se de "[...] um conjunto de estruturas cognitivas, perceptuais ou emocionais que orientam e auxiliam na produção de material musical" (p. 52).

O segundo, considerado associado ao primeiro, é a base de conhecimento. Mais abrangente em escopo, inclui "[...] materiais, trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquica e esquemas, programas motores generalizados ligados a aquisição de memória motora prévia [...]" além de procedimentos construídos na memória de longo prazo do intérprete.

Dentro do conjunto de elementos que compõem a base de conhecimento, o conceito de "*lick*" ou padrão se destaca por ser uma formulação melódica amplamente empregada nas improvisações idiomáticas, caracterizadas pela adesão a convenções estilísticas específicas de determinados gêneros musicais (como *jazz*, *choro*, *blues*, entre outros), e que se submetem a regras previamente estabelecidas dentro desses contextos musicais.

O pesquisador Bruno Nettl (1974) utiliza o termo "blocos de construção" (*building blocks*) para denotar o mesmo fenômeno. Conforme a descrição do autor, esses blocos de construção consistem em

[...] o que a tradição acumula e o qual os músicos dentro da tradição fazem uso, , combinam, re-combinam e escolhem quais vão usar. mesmo sendo de um único repertório, de muitas e diferentes ordens. São as notas escolhidas dentro de um sistema tonal; são motivos melódicos; são intervalos harmônicos e sequências intervalares dentro de uma harmonia polifônica; são os tipos de seções [...] (Nettl, 1974, p. 13)⁴

Desta forma, segundo Pressing (1988), o referente poderia ser "um tema musical, um motivo", mas também "[...] um humor, uma imagem e emoção, um processo físico, uma história [...] praticamente qualquer estímulo coerente que permita ao improvisador conferir um sentido de envolvimento e continuidade" (Pressing, 1984, p. 346). A base de conhecimento, por sua vez, é ampliada para incluir não apenas o que um intérprete pode saber sobre um gênero musical particular, mas também toda a "[...] história de escolhas composicionais e predileções definindo o seu estilo pessoal [...]" (PRESSING, 1998, p. 54). Desta forma, a proficiência individual é adquirida a longo prazo, por meio de repetição e familiarização com aspectos de um modelo ou com um conjunto de referências.

Como Pressing considerava a base de conhecimento como a "codificação" dessa proficiência, subentende-se que qualquer referente dado pode ser incorporado ao seu domínio. Uma distinção baseada na dicotomia "interno/externo" é, portanto, de certa forma instável: o referente de hoje (externo) pode de fato se tornar parte da base de conhecimento de amanhã (interno).

Vários modelos cognitivos foram desenvolvidos por pesquisadores com o intuito de explicar as complexidades da IM. Em geral, esses modelos consideram a improvisação como um ato cognitivo complexo que envolve mecanismos generativos para a seleção e geração de um repertório musical, antecipação de elementos musicais, fluxo e processos de *feedback*, cruciais para a tomada de decisões (CSIKSZENTMIHALYI, 1990; PRESSING, 2001; JOHNSON-LAIRD, 2002; KENNY & GELLRICH, 2002).

Pressing define a improvisação como uma coleção de processos generativos e

⁴No original: These units are, as it were, the building blocks which tradition accumulates, and which musicians within the tradition make use of, choosing among from them, combining, recombining, and rearranging them. These building blocks are, even within a single repertoire, of many different orders. They are the tones selected from a tone system; they are melodic motifs; they are harmonic intervals and interval sequences in improvised polyphony; they are types of sections [...] (Nettl, 1974, p. 13).

avaliativos que envolvem algum grau de monitoramento consciente e controle cognitivo, com um papel significativo para funções motoras automatizadas (PRESSING, 2001; BEATY, 2015). Segundo Pressing (1988), o ato improvisacional é possibilitado pela interação entre estruturas (informações processuais e declarativas armazenadas na memória de longo prazo) e processos de referência (soma de informações automatizadas usadas pelo músico para orientar a performance e reduzir esforços cognitivos). O *feedback* perceptual e a correção de erros também desempenham um papel nesse processo, permitindo que o improvisador monitore a sua *performance* e faça ajustes conforme necessário. E segundo os conceitos e teorias apresentados neste capítulo, para se alcançar expertise ou fluência na improvisação, é necessário um considerável treinamento, permitindo um grau elevado de automatização do processamento (PRESSING, 2001; DEAN & BAILES, 2014; BEATY, 2015).

No terceiro capítulo investigaremos o conceito de idiomatismo, que tem sido amplamente empregado em referência a composições e improvisações que exploram as características específicas de um determinado instrumento, como afinação, timbre, registro, articulação e construção de técnicas instrumentais específicas. Neste estudo, concentramo-nos nos aspectos idiomáticos do violão e da guitarra, que compartilham diversas características comuns, como o aspecto da localização geográfica das notas. Essa análise é fundamental para a construção do idiomatismo instrumental de ambos os instrumentos e para consolidação da memória motora. A partir dessa característica, ocorre um desenvolvimento sensório motor adaptativo, permitindo a criação de procedimentos mecânicos e automatismos motores que estão ligados ao idiomatismo instrumental.

Para entendermos os processos idiomáticos instrumentais, é essencial estudarmos os processos motores envolvidos na técnica instrumental desenvolvida para um determinado instrumento. Ao começarmos a compreender como um músico manipula o seu instrumento durante uma performance, podemos obter informações sobre o próprio processo de improvisação, além de revelar detalhes de estilo e do vocabulário musical utilizado pelo improvisador. Ao desenvolvermos a memória motora em relação às frases musicais específicas, especialmente no contexto do violão e da guitarra, podemos verificar como um estudo de movimentos físicos repetidos e conceitos mecânicos podem contribuir para a fluência durante a improvisação e a consolidação de padrões melódicos-rítmicos (PMR).

Durante esta pesquisa, a transcrição musical se apresenta com um elemento de destaque para o desenvolvimento da improvisação musical idiomática, portanto será apresentado um estudo sobre o processo de transcrição musical, demonstrando as suas diversas formas de registro e suas limitações no quarto capítulo, destacando a abordagem do processo de

transcrição na música popular, ressaltando a necessidade de ampliar a concepção de "obra" em comparação com a tradição da música de concerto (BRACHER, 2018). Nesse contexto, não estamos lidando com uma forma estática ou definitiva, mas com práticas constantemente moldadas pela tradição oral e pela *praxis*, em que convenções e linguagens musicais são principalmente desenvolvidas através da performance musical, além de, muitas vezes, resultar em tradições orais ou em formas de registro gráfico distintas.

Durante o quinto capítulo, exploramos a presença de padrões melódicos-rítmicos nas transcrições de algumas improvisações de determinados *performers*. Investigamos a aplicação destes padrões, analisando como sua utilização influencia o desenvolvimento de performances improvisadas através da consolidação de processos sensório motores ligados a automação de padrões melódicos-rítmicos.

Ao examinar essa variedade de processos cognitivos, sintáticos, motores e teóricos, evidenciamos a complexidade procedimental subjacente à performance de uma IM, ressaltando que as distintas linhas de investigação da improvisação, tais como a cognitiva, motora e a de linguagem generativa, podem ser consideradas complementares para uma compreensão mais abrangente do fenômeno da improvisação.

O termo *jazz* será amplamente utilizado neste trabalho, devido a extensa bibliografia disponível sobre improvisação e cognição desenvolvidas a partir deste gênero musical em particular, porém consideramos que os processos cognitivos, áudio e sensório motores, *feedback* perceptual entre outros procedimentos necessários para a criação musical em fluxo temporal continuo são similares como processo em diferentes práticas musicais e artísticas, portanto os mecanismos e processos podem ser aplicados à improvisação musical como um todo, independente do gênero musical em questão.

Desta forma, este estudo parte do princípio de que não existe apenas "UM" *jazz*, "UMA" prática improvisacional ou "UMA" improvisação, e não há pretensão em fazer afirmações definitivas, pois para cada situação, obra, ou performance, estão presentes as suas exceções além de outros olhares e múltiplos contextos.

2 IMPROVISACÃO: ADAPTABILIDADE, CRIATIVIDADE E PREPARAÇÃO

A origem da improvisação remonta aos rituais religiosos da Antiguidade, emergindo como uma prática indissociavelmente vinculada à expressão humana por meio da música, teatro e outras formas artísticas (Chacra, 2007). Esse ato primordial de improvisar está enraizado na história da humanidade, transcendendo fronteiras temporais e culturais ao longo dos séculos e abraçando uma diversidade de experiências, práticas cotidianas e artísticas.

O termo *improvisation* (improvisação), conforme o glossário de psicologia *Psychology-Lexicon* (2024), é definido como

[...] processo cognitivo e comportamental de gerar espontaneamente soluções, respostas ou ações em situações em que abordagens pré-planejadas ou rotineiras são insuficientes ou impraticáveis. Envolve pensamento rápido, adaptabilidade e criatividade, permitindo que indivíduos naveguem eficazmente por desafios e incertezas. Compreender a improvisação na psicologia é essencial para estudar habilidades de resolução de problemas, adaptabilidade e a capacidade humana de responder a situações inesperadas. (*Psychology-Lexicon*, 2024, tradução nossa).⁵

No contexto das reflexões sobre improvisação, Netll (1988) ressalta distinções importantes entre diferentes formas e usos desse conceito, especialmente quando se considera a arte da improvisação musical e os processos improvisatórios relacionados à fala e à resolução de problemas. Segundo o autor, a improvisação musical, tal como é compreendida no discurso ocidental sobre música, apresenta características específicas que a diferenciam de improvisações cotidianas, como aquelas empregadas na comunicação verbal ou em emergências. Apesar dessas diferenças, a improvisação musical tem sido amplamente adotada como modelo teórico por estudiosos que buscam investigar a improvisação como um fenômeno universal e transcultural. Essa abordagem tem inspirado pesquisas musicológicas que exploram as formas como a improvisação atravessa e conecta diferentes contextos culturais, contribuindo para uma compreensão mais abrangente da sua essência e aplicação.

Em termos de conceitos psicológicos, a adaptabilidade refere-se à capacidade de ajustar-se às novas condições e mudanças no ambiente, estando intimamente relacionada a sua habilidade de lidar com a incerteza e a capacidade de improvisação. Esse potencial envolve a geração de ideias e soluções novas, muitas vezes através do pensamento improvisado e da

⁵No original: In the psychology context, improvisation refers to the cognitive and behavioral process of spontaneously generating solutions, responses, or actions in situations where pre-planned or routine approaches are insufficient or impractical. It involves quick thinking, adaptability, and creativity, allowing individuals to navigate challenges and uncertainties effectively. Understanding improvisation in psychology is essential for studying problem-solving skills, adaptability, and the human capacity to respond to unexpected situations.

conexão de conceitos diversos, consolidando-se como uma expressão da criatividade. Desta forma, a improvisação pode ser considerada, no âmbito da psicologia, como um subconjunto da habilidade de resolução de problemas, concentrando-se na geração de soluções em tempo real.

Conforme o dicionário *Psychology-Lexicon* (2024), para o campo da psicologia, o termo improvisação refere-se ao processo cognitivo e comportamental de criar soluções ou respostas espontaneamente em situações que demandam adaptabilidade e criatividade. Essa competência é valorizada em diversos contextos, desde soluções de emergências até ambientes de liderança e educação. É relevante ressaltar que a improvisação pode implicar riscos, como a ineficácia e o aumento do estresse. Por isso, recomenda-se a prática de habilidades improvisacionais e de confronto com os erros, tendo em vista que são oportunidades de aprendizado.

A improvisação tem desempenhado um papel significativo em diversas esferas artísticas e criativas. Na psicologia, seu estudo tem contribuído para a compreensão da habilidade humana de lidar com a incerteza e de adaptação aos desafios. As capacidades de adaptabilidade e criatividade, compartilham aspectos comuns com a improvisação, pois ressaltam a importância do pensamento flexível e das respostas espontâneas na cognição e no comportamento humano.

Corroborando com as perspectivas da psicologia sobre a habilidade de improvisar, Aaron Berkowitz no seu livro *“The Improvising Mind Cognition and Creativity in the Musical Moment”* (2010), caracteriza a Improvisação Musical como: “[...] a combinação espontânea e regulada de elementos para gerar novas sequências que se adequam a um momento específico em um contexto determinado [...]” (p. 164)⁶. Além disso, ao expandir o seu escopo além da música, Berkowitz examina conjuntos de comportamentos humanos compreendidos enquanto fundamentados em regras, como a fala espontânea, a aquisição de linguagem e o próprio movimento. Para ilustrar o seu ponto de vista sobre a improvisação, Berkowitz (2010) aponta que

Da mesma forma, o discurso espontâneo pode ser considerado improvisado. Ao falar, uma pessoa recorre a palavras, frases e regras previamente aprendidas para sua utilização. No entanto, também é capaz de descrever eventos, pensamentos e sentimentos que nunca foram descritos. Assim, o discurso e o movimento são, em grande parte, improvisados, uma vez que exigem combinações novas de elementos pré-existentes [...] (portanto previstos) [...] para se adequarem aos contextos e situações em constante mudança que uma pessoa enfrenta. Constantemente, responde-se de forma espontânea ao ambiente circundante, seja adaptando-se ao terreno em constante mudança sob os pés, ou planejando e produzindo o discurso de acordo com o contexto conversacional presente (p. xix, tradução nossa).⁷

⁶No original: [...] the spontaneous rule-based combination of elements to create novel sequences that are appropriate for a given moment in a given context.

⁷No original: So too can spontaneous speech be considered improvisatory. When speaking, one draws on pre

Compreendendo a improvisação como uma das características emblemáticas do ser humano, encontramos essa prática em situações cotidianas para resolução de problemas inesperados e, muitas vezes, não percebemos como a habilidade de improvisar está presente em diversos momentos na nossa vida cotidiana.

No contexto da Improvisação Musical (IM), em que muitas vezes é considerada uma expressão de liberdade criativa, os pesquisadores Alessandro Bertinetto e Georg W. Bertram (2020) apontam para a existência de um desafio filosófico, uma vez que comparam a IM ao paradoxo kantiano que postula que a racionalidade humana é concebida dentro do contexto da autolegislação. Nesse sentido, os seres humanos, enquanto animais racionais, estabelecem normas para si próprios e regem os seus comportamentos segundo as mesmas. Kant sustenta que essa estrutura é fundamental e essencial para compreender o conceito de liberdade. No entanto, surge uma questão que tem sido discutida recentemente sob a alcunha de "paradoxo kantiano": a razão se vincula por meio de normas que ela mesma estabelece; assim, tais normas seriam fundamentadas em um ato destituído de lei. Esse paradoxo nos desafia com uma pergunta fundamental: como podemos considerar a condição de sermos vinculados por normas autoimpostas com uma ideia de liberdade? Em outras palavras: numa explicação da razão, como a restrição e a liberdade podem coexistir?

Segundo Bertinetto e Bertram (2020), a partir do que Hegel denomina "liberdade absoluta", a razão se submete a estas normas que, por sua vez, são supostas a regular o comportamento racional. Surge, então, a questão de como é possível que normas regulem animais racionais se estas normas são originadas de um ato de limitação e arbitrariedade. Esse paradoxo instiga à reconciliação entre a estrutura normativa do ser humano e o conceito de liberdade, questionando como conciliar a liberdade de improvisação com as restrições impostas pelas normas e padrões de determinadas práticas musicais.

Um aforismo atribuído a Wittgenstein, de acordo com Bertinetto e Bertram (2020, p. 203), oferece uma perspectiva sobre o tema em questão: "[...] nós inventamos as regras enquanto as seguimos [...]". Tal afirmação sugere que, embora haja regras e estruturas preexistentes, na prática da IM, há também margem para a constante criação e reinvenção das mesmas durante o próprio ato de improvisar. Assim, a improvisação não apenas expressa a

learned words, phrases, and rules for their use. Yet one is also capable of describing events, thoughts, and feelings that one may have never described before. Thus, speech and movement are to a large degree improvised, in that they require novel combinations of pre-existing elements to fit the ever-changing contexts and situations that one faces. One constantly responds spontaneously to the surrounding environment, be it in adapting one's walking to the changing terrain under foot, or planning and producing one's speech in concordance with the conversational context at hand.

liberdade criativa do músico, mas também desafia e redefine continuamente os limites e normas de uma prática musical. Esta interação com uma tradição estabelecida propõe novas práticas na busca do improvisador por encontrar a sua própria voz, promovendo, desse modo, um ciclo de inovação e criação contínua e relacionando-se com os materiais previsíveis apresentados.

Segundo Bertinetto e Bertram (2020), a improvisação é geralmente entendida como a interseção entre a invenção e a performance. Uma performance (como uma apresentação musical) é considerada uma improvisação livre quando aquilo criado pelas ações dos artistas (sons, gestos, movimentos, etc.) não segue um plano de ação totalmente pré-definido (como seguir estritamente uma partitura musical), mas é criado espontaneamente. Porém, na improvisação idiomática, diversos conceitos de previsibilidade como forma, harmonia e tema estão presentes e a improvisação é relacionada com estes elementos advindos da tradição. Contudo, aspectos da improvisação são frequentemente mal interpretados como se implicassem que tal ato é uma criação “do nada”, retornando à percepção do senso comum de percebê-la como um processo aleatório. Para escapar dessa concepção equivocada, faz-se necessário esclarecer as condições prévias necessárias para a realização de uma improvisação que dialogue com um determinado gênero musical e com um escopo de regras estilísticas, tonais ou modais predeterminadas e frequentemente com uma performance em grupo que coloquem em jogo decisões individuais em negociação com o resultado coletivo.

Cabe aos improvisadores o conhecimento de referências culturais específicas que os possibilitem compreender o processo e ato de improvisar (BERTINETTO; BERTRAM, 2020)⁸. Em performances improvisadas, a criatividade da invenção surge com a preparação e com uma série de convenções culturais, sociais, técnicas e materiais predeterminadas que possibilitam a abertura de espaço para a realização da improvisação. Nesse sentido, a improvisação não é improvisada no contexto de uma criação aleatória (BERTINETTO e BERTRAM, 2020). Ao encontro desta perspectiva, podemos considerar que “[...] é preciso estar preparado para estar despreparado” (LEE KONITZ, 2010, p. 55 apud BERTINETTO E BERTRAM, 2020, p. 205). Em outras palavras: é preciso se preparar para o inesperado.

⁸No original: Convenções culturais, pré-construções estruturais e normas estéticas constituem as bases cognitivas, perceptivas e emocionais (Nettl, "Reflexões sobre Improvisação", chama-as de modelos; Pressing, "Processos Cognitivos na Improvisação" e "Restrições Psicológicas na Expertise e Habilidade Improvisacional", chama-as de referentes) que orientam e limitam a produção musical improvisada e são as precondições para o seu sucesso. Veja Caporaletti, "Os Processos Improvisativos na Música", 41-9. Isso também se aplica à chamada improvisação não-idiomática. Mesmo a improvisação livre - que supostamente não é regida por estilos característicos ou idiomas (como no caso do bebop, rock ou flamenco) - absorve convenções regulativas. Apesar da distinção bem conhecida de Derek Bailey entre improvisação idiomática e não-idiomática (veja Bailey, *"Improvisation: Its Nature and Practice in Music"*), isso significa que a improvisação livre também assume configurações estilísticas; poderíamos chamar isso de o idiomático do "não-idiomático" (p. 204).

Pode-se dizer que músicos improvisadores devem estar prontos para reagir a eventos musicais que são, em certa medida, imprevisíveis. Porém, neste sentido, o que se apresenta como imprevisível em um contexto da improvisação idiomática?⁹ Qual grau de indeterminismo o músico irá encontrar ao improvisar sobre um tema conhecido?

Ao tratarmos da imprevisibilidade em uma performance no contexto da improvisação idiomática, os músicos conhecem previamente o tema, a progressão harmônica e a estrutura da obra. E devem ter o conhecimento da tradição e de um vocabulário criado por uma comunidade, representada por frases, padrões e ritmos reconhecíveis, entre outras características que possam identificar esse gênero musical.

A improvisação idiomática é, portanto, uma prática advinda de culturas e tradições ligadas a determinadas comunidades e estilos, seja ao *jazz*, choro, *blues*, samba, *rock*, *fusion* dentre outros, que compartilham e compreendem certos signos musicais como pertencentes e determinantes desta manifestação cultural. Portanto, determinados conceitos e teorias empregadas em algum contexto de improvisação idiomática pode ser considerado aplicável para os demais, caracterizando assim procedimentos cognitivos comuns a esta prática, independente de seu gênero, estilo ou tradição.

Thomas Williams (2017), musicólogo britânico e guitarrista, apresenta a seguinte definição de improvisação no *jazz*

Improvisação no jazz é uma atividade extemporânea na qual os intérpretes navegavam por processos mentais complexos para produzir enunciados musicais que visam ser ao mesmo tempo novos, espontâneos e interessantes, e também comunicativos (tanto para o conjunto mais amplo quanto para a audiência), bem estruturados e familiares (WILLIAMS, 2017, p. 18).¹⁰

De acordo com Gulz (2019) dentro das comunidades musicais, a improvisação se baseia

⁹O termo "idiomatismo", na área da música, é utilizado para descrever as características específicas de uma obra musical; estas incluem aspectos técnicos, instrumentais e estilísticos. Esta terminologia, sob a perspectiva musical, pode referir-se ao uso singular de elementos associados a um instrumento em particular ou as características distintivas de um determinado gênero ou estilo musical, tais como padrões melódicos e sequenciais. Este fenômeno pode se manifestar de diversas maneiras, abrangendo aspectos relacionados à execução instrumental, composição, interpretação e improvisação. Um exemplo de idiomatismo musical é o conceito de "violonismo". Este denota a interação entre o violão e o contexto musical em que é inserido. Esta interação não se restringe meramente à técnica de execução do instrumento, mas também inclui a forma como o violão influencia e é influenciado pela sonoridade e estética de uma peça musical, independentemente de seu caráter erudito, popular ou folclórico. Portanto, o idiomatismo musical não apenas considera as características intrínsecas do instrumento, mas também sua relação com outros elementos musicais, como arranjos, harmonias, bem como aspectos culturais e contextuais que permeiam a criação e execução de uma obra musical. No capítulo três, este conceito será visto de forma aprofundada.

¹⁰No original: Improvisation in jazz is an extemporaneous activity in which performers navigate complex mental processes to produce musical utterances that aim to be at once novel, spontaneous and interesting and also communicative (both to the wider ensemble and audience), well-structured and familiar.

na habilidade de contribuir a partir de uma plataforma compartilhada em uma linguagem comum. Além dessa linguagem compartilhada, que é em parte delineada pela teoria ou pela tradição, existem outros elementos que se relacionam mais com as identidades pessoais de cada músico.

Desta forma, o imprevisível na performance de uma improvisação pode ser considerado como a interação entre os músicos, que podem propor ideias e novos elementos musicais, além da identidade musical de cada improvisador, que oferece um novo elemento criativo durante a performance. Neste contexto, a imprevisibilidade surge através da interação entre os músicos em um processo de construção coletiva de uma performance.

Há diversas abordagens para músicos de *jazz* praticarem improvisação, desde o cultivo da forma mais convencional de *storytelling*¹¹, termo utilizado por diversos improvisadores, tais como os renomados John Coltrane, Lester Young e outros, que descrevem o seu processo de improvisação como se estivessem "contando uma história com a música", predominantemente baseada em um vocabulário de frases desenvolvido pela tradição, até a exploração da linguagem do *free jazz*, caracterizada por níveis expandidos de liberdade. Uma maneira de adquirir conhecimentos fundamentais em improvisação no *jazz* é analisar as linhas melódicas de transcrições dos solos de músicos renomados e incorporá-las no seu repertório.

Portanto, a preparação, que envolve adquirir habilidades específicas por meio de treinamento, repetição, imitação e familiaridade com uma prática e seu contexto cultural, é simultaneamente uma condição prévia e um aspecto intrínseco da improvisação. As habilidades necessárias para esta atividade não são apenas externas à prática, mas moldadas e questionadas dentro dela. Isso nos permite compreender como a improvisação gera imprevisibilidade e se relaciona com o inesperado e com o previsível, porém de uma maneira que revitaliza os elementos da performance e estilísticos.

A preparação é fundamental para a IM, de acordo com Bertinetto e Bertram (2020), já que sem ela os improvisadores não conseguiriam lidar adequadamente com as situações inesperadas e as previsíveis durante uma performance. Por exemplo, músicos improvisadores precisam dominar o instrumento musical e conhecer os estilos, convenções e referências de um determinado gênero musical. Para tanto, apenas o treinamento técnico e estilístico não é

¹¹ Conforme observa Bjerstedt (2015), o termo *storytelling* tem sido empregado por músicos e na literatura especializada tanto em sentidos prescritivos quanto descritivos. Nesse contexto, uma das estratégias para a prática da improvisação musical consiste em "contar uma história" por meio da música, configurando uma abordagem de caráter prescritivo.

suficiente para lidar com eventos inesperados durante uma improvisação. Deste modo, as habilidades devem incluir também a capacidade de reagir adequadamente tanto ao inesperado quanto ao previsível. Esta capacidade se desenvolve por meio de exposição ativa e repetitiva à prática, ou seja, mediante uma formação aplicada. Portanto, através da performance, ou seja, "aprendendo fazendo" como um conhecimento incorporado ao realizar ações por meio da prática.

Como exemplo, pode-se conjecturar que músicos experientes oriundos de outras práticas, após anos de estudo, estariam mais aptos a improvisar melodias devido ao seu domínio da leitura musical, compreensão de ritmos e escalas, além da execução de peças complexas. No entanto, a realidade é distinta, pois mesmo para músicos experientes em outras tradições musicais, as tentativas iniciais de improvisação são desafiadoras e, em certa medida, frustrantes.

Porém, essa habilidade, segundo Kenny e Gellrich (2002), se desenvolve à medida que o cérebro "abandona" o controle exercido pelo córtex cerebral. Enquanto nas atividades rotineiras o córtex atua de forma rigorosa, monitorando o uso de habilidades adquiridas, contudo, na improvisação ocorre uma liberação criativa que envolve uma desconexão temporária desse controle cortical. Sendo necessário desativar temporariamente o córtex cerebral para permitir a expressão plena da criatividade. Para isso, é necessário que diversos processos de automação acoplados ao sistema audiomotor sejam acionados.

Contudo, é equivocado pensar que os estudos teóricos e técnicos sejam dispensáveis para os adeptos da improvisação. Diversas pesquisas como as de Pressing (1988); Clarke (1988); Johnson-Laird (1991); Kenny e Gellrich (2002); Zatorre (2005); Tallal e Gaab (2006); (Limb & Braun, 2008); Sloboda (2008); Koelsch (2005); Berkowitz (2010); Cavanagh, Battelli, & Holcombe (2014); Lewis e Lovatt (2023); Bertinetto e Bertram (2020); Norgaard, Bales, Hansen (2023) demonstram que a presença de associações cognitivas é essencial para um desempenho eficaz na improvisação e, segundo Pressing (1988), essas associações são adquiridas ao longo de um processo de aprendizado longo, disciplinado e contínuo. Assim, a improvisação emerge como um equilíbrio delicado entre a liberdade criativa e a disciplina técnica, refletindo a capacidade humana de adaptação por meio da reconfiguração de conhecimentos prévios. Seguindo esta abordagem, Johnson-Laird (2002) propôs que a improvisação no *jazz* tonal segue regras baseadas em harmonia, ritmo e convenções estilísticas, e que, por conta disso, os padrões de construções melódicas recorrentes nas improvisações são consequências dessas diretrizes pré-estabelecidas, e por meio das suas delimitações, proporcionam uma possibilidade de construção de materiais melódicos relativamente limitados,

que só podem ser construídos de forma eficiente por meio do estudo e preparação do improvisador.

Nesse sentido, a importância da preparação para a improvisação é relatada por Korman (2020)

[...] Caporaletti (2005) adverte sobre o sentido do termo “*all'improvista*¹²”, ou “não previsto”, que desde o Séc. XVI sinaliza o valor do vestígio visual na criação musical na composição musical escrita com a tecnologia da teoria e da notação musical que demanda um intérprete, um maestro e toda a estrutura que se constituiu a partir deste modelo cultural. A partir do momento em que voltamos a “enxergar” os vestígios da preparação do ato criativo em tempo real, percebemos o despertar do músico ora identificado como atuante, seja chorão, músico popular, jazzista, jazzeiro, improvisador. Ele ou ela encontra-se nessa sua emancipação ao “autografar” (no sentido deste termo em Nelson Goodman¹³) sua expressão musical em fonogramas, tornando não mais visíveis, mas audíveis tais vestígios de um corpo ao mesmo tempo cultural, artístico e tecnicamente emancipado em relação às tecnologias da teoria musical, dos modos expressivos canônicos de um determinado instrumento musical etc. (KORMAN, 2020).

De acordo com Korman (2020) o músico consciente desses valores estéticos reconhece a importância de sua aplicação não apenas na criação original, mas também na interpretação e execução de obras musicais. Uma vez que esses valores são fixados na forma de fonogramas, tradições estéticas de comunidades musicais, o músico se depara com a responsabilidade de transmitir a fluidez e a coerência inerentes à obra, mantendo-se fiel à sua essência artística. Além disso, ele se prepara para o exercício musical criativo em um ambiente de constante interação e diálogo com outros músicos, explorando um fluxo contínuo de gestos expressivos e trocas significativas.

Portando, a cultura do diálogo criativo se relaciona com a imprevisível demanda do artista com uma série de compromissos e habilidades multifacetadas. Isso inclui a dedicação a estudos técnicos que permitam a incorporação da “metalinguagem” do fraseado e da construção de estruturas musicais complexas, que abrangem elementos melódicos, tímbricos, rítmicos, harmônicos e formais em geral. Além disso, requer uma profunda familiarização com os códigos e abordagens do processo criativo e performático dentro do contexto musical, exigindo do músico conhecimento e prática na incorporação de linhas melódicas, rítmicas e harmônicas referentes a determinado estilo, promovendo, em última instância, a criação em fluxo temporal contínuo, manifestada como improvisação e interação fluida com o ambiente musical ao qual

¹² Cf. Caporaletti (2005, p. 120).

¹³ Fazemos menção à diferenciação estabelecida por Goodman entre os modos de existência de uma obra: autográfica (como uma única pintura de Van Gogh em um museu específico, sendo qualquer cópia considerada falsa e sem valor) e alográfica (como a Sinfonia nº 5 de Beethoven, que se apresenta como obra de Beethoven em várias cópias e performances). Consulte Goodman (2006 [1976], p.136).

se está inserido.

Sobre o desenvolvimento destes materiais, Norgaard (2022) relata que o uso de padrões ligados à tradição ou a identidade dos músicos é amplamente reconhecido na prática da improvisação de *jazz*. Esses padrões podem ser definidos como sequências de alturas com ou sem ritmos fixos associados assim como ritmos característicos sem sequências de alturas fixas, os quais os improvisadores integram nas suas performances em andamento. Além disso, os PMRs podem consistir em sequências de intervalos de altura que podem começar em alturas variáveis. Desta forma, os improvisadores se referem à sua coleção pessoal de padrões, armazenada em sua base de conhecimento, como seu "vocabulário". Eles frequentemente adaptam esses PMRs ao contexto ao qual estão inseridos, como, por exemplo, alterar uma tríade maior para menor se adequando ao contexto harmônico presente. Por vezes, podem optar por usar apenas certas características de um padrão previamente estabelecido, como a sua forma, escala ou dispositivo rítmico. O guitarrista Joe Pass (2001) relata em entrevista a utilização destas ideias presentes na base de conhecimento. “Você tem uma coleção inteira de ideias e pensamentos musicais que acumulou ao longo de sua história musical, além de toda a história musical do mundo, e está tudo no seu subconsciente, e você recorre a isso quando toca” (Pass, 2001).¹⁴

Segundo Norgaard, Bales e Hansen (2022), esses processos criativos relacionados à improvisação podem ser verificados atualmente devido aos avanços tecnológicos recentes que têm fornecido uma variedade de aplicativos e métodos para a análise de padrões na improvisação de *jazz*. Por exemplo, o projeto *Jazzomat*¹⁵ oferece uma vasta coleção de solos de *jazz* transcritos, conhecida como *Weimar Jazz Database*, com ferramentas para identificação de padrões. Este projeto, segundo o site, tem por objetivo

[...] investigar os processos criativos subjacentes às improvisações solistas de *jazz* com a ajuda de métodos estatísticos e computacionais. O objetivo geral é explorar as bases cognitivas e culturais da improvisação solista de *jazz*. Para isso, está sendo construído o *Weimar Jazz Database*, um banco de dados abrangente e representativo de transcrições de solos de *jazz*, e está sendo desenvolvida uma biblioteca *Python* de código aberto, a *MeloSpyLib*, para fins de análise. O projeto tem uma abordagem interdisciplinar forte situada na interseção da pesquisa de *jazz*, psicologia cognitiva da criatividade musical e musicologia computacional e estatística, explorando questões e métodos de pesquisa de todas essas disciplinas. Além disso, o projeto tem interseções e implicações para a recuperação de informações musicais (MIR).¹⁶

¹⁴No original: You have a whole collection of musical ideas and thoughts that you have accumulated through your musical history plus all the musical history of the whole world and it's all in your subconscious, and you draw upon it when you play.

¹⁵Disponível em: <<https://jazzomat.hfm-weimar.de>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2023.

¹⁶No original: The main aim of the project is to investigate the creative processes underlying jazz solo improvisations with the help of statistical and computational methods. The overarching goal is to explore the cognitive and cultural foundations of jazz solo improvisation. To this end, the Weimar Jazz Database, a

Para tanto, Thomas Owens (2014) desenvolveu um algoritmo para detectar padrões de altura e ritmo em uma amostra de 48 solos de Charlie Parker. Este algoritmo analisou a porcentagem de PMRs que iniciavam com um padrão de quatro notas, com Norgaard identificando que 82,6% das PMRs se iniciavam com tal padrão em 2 solos analisados, e que a repetição deste mesmo padrão foi recorrente em uma porcentagem relevante nos outros solos analisados. Desde então, essa medida tem sido empregue para comparar a ocorrência de padrões similares em diferentes contextos musicais.

No entanto, se os improvisadores se limitam a apenas reproduzir fórmulas predefinidas e estereotipadas, a sua capacidade de desenvolver a sua própria voz e expressar a sua singularidade é comprometida, assim como a sua função dentro do contexto coletivo.

Nessa conjuntura, a maleabilidade das habilidades dos improvisadores torna-se crucial, pois estas devem ser adaptáveis a circunstâncias concretas e imprevistas. Embora, segundo Bertinetto e Bertram (2020), a aquisição de habilidades seja inegavelmente impulsionada pela prática, é importante reconhecer que praticar uma habilidade também implica em um processo contínuo de (des)aprendizagem. Esta dinâmica decorre da interação direta com situações específicas e imprevisíveis de performance que se caracterizam principalmente como a interação entre os músicos, exercendo um efeito cíclico no desenvolvimento do "saber como" da improvisação. Em essência, este processo é intrínseco ao desenvolvimento da prática artística improvisacional.

Além disso, é necessário compreender que o conhecimento específico não apenas antecede a prática improvisacional, mas é constantemente reconfigurado por meio dela. O modo como os performers lidam com as situações imprevistas em cada apresentação solo ou em grupo, contribui para a transformação de suas habilidades. Em suma, os improvisadores não dominam uma técnica de forma definitiva, uma vez que cada situação concreta de aplicação de sua capacidade é única e compartilha um certo grau de imprevisibilidade e previsibilidade. A adaptação e desenvolvimento das habilidades são, portanto, requisitos constantes.

Outro aspecto relevante da relação entre preparação e espontaneidade, segundo Bertinetto e Bertram (2020), é o que podemos denominar como o paradoxo epistêmico dos improvisadores: estes são simultaneamente detentores de conhecimento e confrontados com o

comprehensive and representative database of jazz solo transcription is being built up, and an open-source Python Library, the MeloSpyLib is developed for analysis purposes. The project has a strong interdisciplinary approach situated at the intersection of jazz research, cognitive psychology of musical creativity, and computational and statistical musicology, exploring research issues and methods of all these disciplines. Furthermore, the project has intersections with and implications for music information retrieval (MIR).

desconhecido. Antes de uma performance, os improvisadores possuem um conhecimento procedural das técnicas envolvidas, mas estão imersos na incerteza quanto ao desenrolar específico da improvisação. Durante a própria improvisação, a coexistência entre o conhecimento adquirido e a incerteza impulsiona o processo criativo. Assim, embora possuam as habilidades necessárias, os improvisadores não têm uma total concepção pré-definida do que será executado, pois esta emerge e se desenvolve organicamente durante a performance. Em síntese, na improvisação, o plano de ação é moldado pela própria prática, em resposta à singularidade de cada situação, porém compreendendo que existem elementos comuns entre diversas performances, como, no caso de se tocar um repertório conhecido.

Além disso, as improvisações são também constituídas por uma série de interações que se apresentam únicas em cada performance. Mesmo os músicos solistas precisam interagir com as circunstâncias contextuais da performance, tais como o ambiente físico em que a apresentação ocorre, incluindo as suas características acústicas, a presença do público e o contexto cultural do evento, entre outros. Além disso, os solistas também interagem com os recursos disponíveis em sua prática musical, como suas próprias habilidades técnicas, estilo e trajetória profissional. Por exemplo, eles respondem de maneiras diversas às características do instrumento que estão tocando, explorando suas possibilidades sonoras e experimentando diferentes abordagens interpretativas. Ademais, os músicos solistas também se inserem nas tradições culturais de sua prática artística, fazendo referência a elas de várias maneiras, seja seguindo suas convenções, incorporando elementos característicos, adaptando-as ou até mesmo desafiando-as.

Contudo, as interações mais proeminentes e evidentes em performances improvisadas ocorrem entre os músicos em uma situação de improvisação coletiva, que de acordo com Bertinetto e Bertram (2020), os participantes são simultaneamente criadores e receptores: enquanto executam a suas partes musicais, também devem estar atentos às ações de cada um. Suas próprias ações são, em certa medida, reações às ações dos outros membros do grupo e, por sua vez, oferecem estímulos a outros participantes da improvisação. Além disso, as ações dos músicos provocam novas respostas. Durante a performance, os músicos improvisadores avaliam continuamente as criações em desenvolvimento e expressam as suas análises por meio de suas próprias contribuições musicais. Essas avaliações não são meramente contemplativas, mas possuem um poder performativo significativo: elas influenciam os rumos da performance, moldando as decisões tomadas pelos músicos e impulsionando a música adiante.

A intrínseca ligação entre performance e avaliação do material criado pode ser compreendida como uma manifestação própria da improvisação que, segundo Pressing (1988)

e Kenny e Gellrich (2002), é caracterizado como o processo de *feedback* que utiliza informações previamente adquiridas para orientar futuras improvisações. Os improvisadores compartilham um *background* cultural, artístico e estilístico comum que lhes proporcionam esquemas conceituais para representar e avaliar a situação em curso. No entanto, a referência que orienta as expectativas dos performers (e do público) e estabelece normas para a interpretação do que está ocorrendo, é uma das condições prévias da performance improvisada.

Como observado anteriormente, a improvisação alimenta performativamente esse quadro, o que implica que ele não é estático e imutável, mas dinâmico e suscetível a mudanças durante a performance. Na verdade, ele emerge durante a performance de uma maneira que transcende as intenções subjetivas dos performers. A razão para essa dinâmica no quadro normativo da performance reside precisamente na dimensão avaliativa intrínseca à própria performance. Cada ação de integrantes do grupo impõe limites àqueles que, durante a interação improvisada, respondem à esses estímulos, funcionando como uma espécie de normatização, pois cada ação e gesto contribui para moldar o contexto normativo da improvisação, restringindo e ao mesmo tempo direcionando as criações dos outros músicos. Por sua vez, o significado e a força criativa de cada ação são reconfigurados pelas reações dos outros *performers* a ela.

De acordo com Bertinetto e Bertram (2020), assim encontramos uma estrutura conceitual semelhante aos vínculos entre preparação e espontaneidade, plano e ação, e improvisação e imprevisibilidade. As normas que orientam as performances de improvisação idiomáticas são pré-existentes, seguindo uma tradição cultural, mas a improvisação sobre este material irá se relacionar com estes parâmetros previsíveis configurando elementos musicais dentro do próprio desenvolvimento concreto da performance. Significa que o contexto referencial da performance é continuamente recriado durante a própria performance. Cada ação e gesto antecipam e moldam o significado de ações e gestos futuros e, reciprocamente, o significado de cada momento passado pode ser reavaliado dependendo do que ocorre posteriormente. Dessa forma, o processo cognitivo inerente à performance da improvisação musical pode ser caracterizado como a interação dialógica entre o referente e a base de conhecimento em constante fluxo de criação. Para ilustrar esse contexto, o professor da universidade de *Gothenburg*, Palle Dahlstedt (2017) em seu artigo *Musical wargames - building cognitive survival skills through mediated improvisation*, discute a respeito da capacidade de resolução de problemas inesperados inerentes à IM, afirmando que

Ser capaz de resolver problemas inesperados rapidamente - por meio da improvisação

- é uma habilidade valiosa para a sobrevivência. Essas habilidades também são utilizadas em contextos estéticos, como a IM, onde o desdobramento imprevisível de ideias e os esforços para lidar com elas, e (se vários músicos estiverem envolvidos) as interações observadas entre músicos, são percebidos e apreciados empaticamente, por meio do sistema de neurônios espelho. Do ponto de vista dos artistas, a habilidade de "sobreviver" em uma situação musical tão difícil é algo que definitivamente pode ser treinado. Dadas grandes capacidades auditivas e visuais, e modelos cognitivos adequadamente treinados do mundo em que atuamos e dos contra-atores, aumentamos nossas chances de sobrevivência. Portanto, a improvisação é como a vida. Não há roteiro, apenas diferentes modos de interação. Se você não estiver pronto para interagir no palco, mas mantiver suas visões firmes e predeterminadas, rapidamente será considerado sem interesse no palco, porque não haverá interação. Se você não estiver pronto para interagir na vida, da mesma forma, não sobreviverá por muito tempo (Dahlstedt 2017, p. 1, tradução nossa).¹⁷

3 PROCESSOS COGNITIVOS INERENTES A IMPROVISACÃO MUSICAL (IM)

Neste capítulo, exploraremos o processo de Improvisação Musical por meio de processos cognitivos. Abordaremos distintas linhas de pesquisa, das quais: a memória motora, o uso de PMR mecânicos preestabelecidos, o acoplamento audiomotor e a teoria generativa da música tonal. Essas perspectivas interdisciplinares, que abrangem neurociência, memória, linguagem e música, são cruciais para entender a IM como uma estrutura cognitiva complexa. Ao considerarmos a música e a linguagem como sistemas interligados à mente humana, notamos suas semelhanças no processamento cognitivo. Este capítulo também discute como a organização da música e as práticas de improvisação refletem essas conexões, apoiando-se em estudos recentes em que sugerem uma ampla sobreposição entre as funções musicais e linguísticas e indicam um envolvimento similar de diversos módulos neurais nessas atividades, tal como proposto por Tallal e Gaab (2006) e outros.

3.1 ATENÇÃO E MÚSICA

Para desenvolver eficazmente a improvisação musical (IM), é essencial cultivar uma percepção aguçada de ritmos, melodias e harmonias, além de compreender as interações

¹⁷No original: To be able to solve unexpected problems quickly – through improvisation – is a valuable survival skill. Such skills are also utilized in aesthetic contexts, such as musical improvisation, where the unpredictable unfolding of ideas and the efforts dealing with them, and (if several musicians are involved) the observed interactions between musicians, are perceived and appreciated empathetically, through the mirror neuron system. From a performers point of view, the ability to "survive" in such a difficult musical situation is something that definitely can be trained. Given big ears and eyes, and appropriately trained cognitive models of the world we act in, and of the counteractors, we increase our survival chances. Hence, improvisation is like life. There is no script, only different modes of interaction. If you are not ready to interact on stage, but hold your firm, predetermined views, you will very quickly be deemed uninteresting on stage, because there is no interaction. If you are not ready to interact in life, you will, in the same way, not survive for long.

auditivas propostas pelos demais participantes. A função psicológica, conhecida como "atenção voluntária", desempenha um papel central nesse processo, tornando crucial que os instrumentistas mantenham uma atenção consistente e de alta qualidade durante a improvisação.

Avanços significativos nas áreas do campo da psicologia cognitiva e psicologia da música resultaram no desenvolvimento de um novo campo de estudo que focaliza os processos mentais associados à música. Neste contexto, a atenção é compreendida enquanto um fator fundamental, pois influencia diretamente a percepção, a memória e as reações musicais.

A prática ativa de escutar música exige um foco consciente da atenção, especialmente porque elementos como frequência e intensidade tendem a capturá-la com maior facilidade, assim como sons contrastantes, mudanças de timbre e a voz humana são particularmente atraentes. O estudo da atenção na música remonta a experimentos como os de Broadbent (1958) a respeito da escuta dicótica, explorando a predominância hemisférica em funções cognitivas específicas. Esses estudos demonstram que uma organização sequencial perceptiva, guiada pelos princípios da Gestalt¹⁸, é crucial para compreender a maneira que processamos elementos musicais.

Outra análise significativa da cena auditiva foi conduzida por Bregman (1990), enfatizando a importância da atenção na percepção musical que envolve a formação de fluxos sonoros e esquemas mentais. Esse estudo evidencia como a atenção dividida na música polifônica tem sido investigada para compreender como os ouvintes podem direcionar seu foco para diferentes linhas melódicas. Um modelo integrativo sugere que os ouvintes integram vozes polifônicas em um fluxo unificado para lidar com a complexidade musical.

Além disso, a complexidade da experiência musical polifônica é discutida por Sloboda (2008) no contexto da atenção seletiva. Ele argumenta que, na música polifônica, as várias linhas melódicas estão interligadas horizontal e verticalmente através de sua estrutura harmônica, facilitando o processamento atencional da peça¹⁹.

¹⁸A psicologia da Gestalt investiga a percepção e a sensação do movimento, bem como os processos psicológicos desencadeados em resposta a um estímulo e sua percepção pelo indivíduo. Ela se fundamenta em sete princípios essenciais: proximidade, similaridade, continuidade, fechamento, figura-fundo, pregnância e ponto focal. A teoria da Gestalt é empregada como uma abordagem analítica na música, concebendo o objeto sonoro como uma totalidade formada pelas interações entre seus elementos constituintes. Seu propósito reside em auxiliar os intérpretes na compreensão e interpretação do material musical. Um exemplo da aplicação dessa teoria na música é o princípio da pregnância da forma, que postula que uma composição musical caracterizada por equilíbrio, harmonia, unificação e regularidade em sua organização e estrutura apresenta um alto grau de pregnância formal. Isso implica que as unidades formais são percebidas com clareza e facilidade de interpretação e compreensão. Além disso, a teoria da Gestalt investiga a percepção e a sensação do movimento, bem como os processos psicológicos associados à percepção de estímulos pelo sujeito.

¹⁹A psicologia da Gestalt investiga a percepção e a sensação do movimento, bem como os processos psicológicos desencadeados em resposta a um estímulo e sua percepção pelo indivíduo. Ela se fundamenta em sete princípios essenciais: proximidade, similaridade, continuidade, fechamento, figura-fundo, pregnância e ponto focal. A teoria

Desse modo, a audição funciona como a porta de entrada sensorial para a música e, conforme observado por Sloboda (2008), atuando como uma atividade musical passiva que resulta em um registro de atividade cerebral de menor intensidade em comparação com a performance musical ativa. Ou seja, a performance musical resulta em maior atenção e que irá acionar maior atividade cerebral e desta forma se conseguirá perceber mais detalhes e consequentemente guardar melhor estas informações em relação à escuta passiva. A audição pode desencadear uma série de processos cognitivos, como a evocação de imagens mentais, sensações e memórias. Além disso, pode, até mesmo, levar a comportamentos como a marcação do tempo com o corpo e/ou a dança. Assim como Sloboda (2008), explora os princípios gestálticos da percepção, destacando as suas aplicações em diversos domínios perceptivos. O autor sugere que esses mecanismos gestálticos capacitam-nos na percepção e compreensão de agrupamentos musicais de forma espontânea.

Uma crescente gama de estudos em neurociência têm revelado que tanto a percepção quanto a performance musical ativam uma variedade de estruturas neurais envolvidas em processos cognitivos, sensório-motores e emocionais (Koelsch, 2005). Mesmo atividades musicais aparentemente simples, como cantarolar uma melodia conhecida, mobilizam complexos mecanismos neurais, incluindo o processamento de padrões auditivos, atenção, codificação e recuperação de memórias, planejamento motor e integração sensório-motora (Zatorre, 2005). Múltiplas evidências indicam que a música estimula a ativação de redes neurais associadas à atenção (Vik et al., 2018). Porque a música se desdobra no tempo e não no espaço, a atenção direcionada à música requer um processo dinâmico capaz de selecionar e integrar as informações temporais de um estímulo em constante movimento e mudança (Cavanagh, Battelli & Holcombe, 2014).

3.2 MEMÓRIA E MÚSICA

da Gestalt é empregada como uma abordagem analítica na música, concebendo o objeto sonoro como uma totalidade formada pelas interações entre seus elementos constituintes. Seu propósito reside em auxiliar os intérpretes na compreensão e interpretação do material musical. Um exemplo da aplicação dessa teoria na música é o princípio da pregnância da forma, que postula que uma composição musical caracterizada por equilíbrio, harmonia, unificação e regularidade em sua organização e estrutura apresenta um alto grau de pregnância formal. Isso implica que as unidades formais são percebidas com clareza e facilidade de interpretação e compreensão. Além disso, a teoria da Gestalt investiga a percepção e a sensação do movimento, bem como os processos psicológicos associados à percepção de estímulos pelo sujeito.

O conceito de memória, em um sentido mais amplo, vai além do cérebro humano, abrangendo tudo o que serve como vestígio ou registro de eventos passados, ou presentes. Essa noção engloba uma variedade de tipos de memória, evidenciados em diferentes domínios, desde processos operacionais em dispositivos computacionais até obras literárias, estruturas arquitetônicas e narrativas históricas. Cada uma dessas expressões carregam consigo marcas codificadas que possibilitam a sua posterior recuperação e atualização. De acordo com Del Nero (2002), até mesmo um fóssil pode ser considerado uma forma de memória, já que a sua análise permite a extração de informações sobre o passado, validando a ideia de memória como qualquer vestígio estrutural que contenha uma codificação de eventos, permitindo a sua reconstituição no futuro.

Nesse contexto, Del Nero destaca a importância fundamental da memória na vida humana, delineando-a como um processo que engloba a fase de registro de traços, sua subsequente codificação e, por fim, a interpretação do código resultante. Ao delimitar esse escopo, emerge o conceito amplamente difundido de memória no contexto do cérebro humano, que se define como aquilo que é possível recordar. Na lembrança, portanto, temos um processo ativo, às vezes acionado conscientemente e outras vezes não, manifestando-se tanto em formas automáticas como à associação de um rosto a um nome, quanto em processos que exigem esforço deliberado para serem evocados. Essa complexidade inerente ao funcionamento da memória é evidenciada pela interação dinâmica entre a aquisição, formação, conservação e evocação de informações, conforme destacado por Izquierdo (2002).

Assim, cada indivíduo constroi um repertório de memórias único e singular, influenciado pelas experiências e aprendizados que, embora compartilhados em certa medida com outros, são filtrados e registrados de forma individualizada, moldados pela personalidade e construções mentais de cada um. Esse fenômeno explica a diversidade de interpretações que um mesmo evento pode suscitar entre diferentes pessoas, refletindo a teoria de Piaget (1966) que postula que os indivíduos assimilam e acomodam novos conhecimentos de acordo com seus esquemas cognitivos preexistentes.

De acordo com Berkowitz (2010, p. 30), “[...] a aprendizagem e a memória são inseparáveis [...]”. Para corroborar com sua afirmação, o autor cita ainda o psicólogo Arthur Reber (1993, p. 109), cuja pesquisa tem se concentrado na aprendizagem, e aponta que

[...] a aprendizagem e a memória estão tão intimamente interligadas [...] Não pode

haver aprendizagem sem capacidade memorial; se não houver memória de eventos passados, cada ocorrência de um evento é, funcionalmente, a primeira. De forma equivalente, não pode haver memória de informações na ausência de aquisição; se nada foi aprendido, não há nada para armazenar (Reber, 1993, p. 109, tradução nossa).²⁰

A regulação do comportamento humano é, especialmente no contexto do ensino-aprendizagem, fortemente influenciada pela memória, como destacado por Meier e Garcia (2007). Pesquisas recentes têm identificado dois tipos principais de memória: explícita e implícita. A memória explícita, também conhecida como declarativa, refere-se ao conhecimento conscientemente acessível e utilizado pelo indivíduo. Em contraste, a memória implícita é compreendida enquanto não intencional e ocorre de forma automática.

Dentro da memória explícita, podemos distinguir entre a memória de longo prazo e a memória de curto prazo, também conhecida como memória operacional. Essa última desempenha um papel crucial na retenção temporária de informações após passarem pelo filtro da atenção, servindo como uma porta de entrada para outros tipos de memória.

A memória operacional compreende dois componentes principais: o sistema de repetição, que reitera informações verbalmente ou visualmente, e a memória prospectiva, relacionada ao planejamento futuro. Para uma consolidação efetiva da memória, é necessário um nível mais elevado de ativação, especialmente no que diz respeito à memória de longo prazo. É importante notar que a memória operacional não é localizada em uma área específica do cérebro, mas distribuída por diversos circuitos e sistemas. Um bom funcionamento da memória operacional é crucial para os processos de aprendizagem, conforme enfatizado por Cosenza e Guerra (2011). Recomendações para otimizar o seu desempenho incluem a redução de distrações e a criação de rotinas de estudo. Assim como a elaboração ativa de informações pré-existentes fortalece a memória mais do que a simples repetição.

A consolidação da memória envolve mudanças biológicas no cérebro à medida que a memória se integra a outras, tornando-se permanente. Este processo pode ser influenciado pelo sono, tendo em vista que esse auxilia na retenção das memórias. A memória explícita organiza informações em redes que permitem conexões durante sua evocação. No entanto, é frágil e suscetível a influências emocionais e interferências externas. Cosenza e Guerra (2011) destacam dois tipos de memória explícita: episódica e semântica. Essas dependem de circuitos cerebrais distintos, remetendo a eventos pessoais e conhecimentos sobre coisas,

²⁰No original: [...] [L]earning and memory are so intimately interconnected [...] There can be no learning without memorial capacity; if there is no memory of past events, each occurrence of an event is, functionally, the first. Equivalently, there can be no memory of information in the absence of acquisition; if nothing has been learned, there is nothing to store.

respectivamente. Del Nero (2002, p. 349), por sua vez, propõe uma analogia entre memória e representação, argumentando que o mecanismo subjacente à conexão entre essas propriedades pode estar envolvido tanto na memorização quanto na representação de um conceito. Contudo, é essencial compreender a representação mental ao abordar a memória.

Segundo a teoria piagetiana, uma representação não surge imediatamente como a capacidade de raciocinar com conceitos. Ela é resultado de uma organização contínua que se inicia com ações práticas, evoluindo de uma lógica aplicada para uma lógica simbólica. Após experiências no mundo sensório-motor, essa lógica torna-se simbólica, permitindo que a criança se refira às experiências passadas sem vivenciá-las no presente. Essa capacidade é derivada da função simbólica, que começa com formas simples de conceitos e se expande para generalizações operatórias. A lógica simbólica é uma ferramenta importante para recordar elementos que podem ser utilizados na improvisação musical.

A abordagem de Del Nero sobre a relação entre consciência e cérebro converge com a teoria de Piaget (1966) sobre a construção do conhecimento. Ambos explicam a mente como resultado de uma dinâmica evolutiva, dependente da aprendizagem para adaptação ao meio. Del Nero (2002), porém, destaca a capacidade do cérebro de processar informações que se sobrepõem às habilidades previamente adquiridas, evidenciando a necessidade de modificações para a adaptação a contextos mutáveis.

Piaget (1966) também diferencia entre representação no sentido amplo e no sentido estrito, destacando sua relação. A representação no sentido estrito refere-se à imagem mental, uma imitação interiorizada da realidade que permite a evocação de objetos ou situações ausentes no momento presente. Essas imagens são fundamentais para o pensamento, que se apoia na representação para antecipar situações futuras baseadas em experiências passadas. Antes da formação da imagem mental, existe uma inteligência sensório-motora presente em qualquer atividade prática, que gradualmente se desenvolve até se conectar ao pensamento através da representação. Piaget (1990) argumenta que a percepção não produz imagens como cópias exatas da realidade, mas é condicionada por uma estruturação dinâmica que constroi e transforma as imagens em pensamento, envolvendo aspectos figurativos e operativos.

Em contraste com as teorias empiristas, a Epistemologia Genética de Piaget sustenta que a imagem não surge apenas da percepção direta da realidade, mas emerge com o desenvolvimento da função semiótica. Estudos neurológicos corroboram esse argumento, demonstrando que a evocação mental de movimentos ativam áreas cerebrais semelhantes à execução física dos mesmos. A percepção não atribui significados por si só; eles emergem da atividade mental do sujeito.

Piaget (1990) distingue duas categorias de imagens: as reprodutivas, que evocam experiências passadas, e as antecipadoras, que representam situações imaginadas. À medida que as habilidades de imitação e interiorização se desenvolvem, as imagens reprodutivas podem se tornar cinéticas, assim como as antecipatórias. No entanto, o desenvolvimento dessas imagens depende das funções operativas resultantes da estruturação cognitiva, evidenciando a interação entre funções figurativas e operativas.

Pesquisas contemporâneas em neurociência corroboram as ideias de Piaget, enfatizando a construção das imagens pelo cérebro. Damásio (1996) argumenta que as imagens mentais não são reproduções exatas do mundo exterior, mas interpretações reconstruídas que evoluem com a idade e experiência. Tanto Piaget quanto Damásio defendem a ideia de que as imagens são construídas dinamicamente pela mente, com influência dos mecanismos operativos, possibilitando múltiplas reconstruções ao longo do tempo.

Assim, a formação e evolução das imagens mentais são processos dinâmicos que refletem a inteligência em desenvolvimento, implicando em uma constante reconstrução e modificação das representações mentais ao longo do tempo. Esse processamento de evocação de objetos ou memórias áudio motoras através da imagem mental por meio da lógica simbólica, que evoca experiências passadas e antecipar ações futuras, irá se mostrar como um procedimento essencial de recrutamento de automações aplicáveis à prática da improvisação.

3.2.1 Memória operacional

De acordo com Cosenza e Guerra (2011), a memória operacional é uma fase intermediária entre a percepção inicial e a consolidação da informação em memória de longo prazo. Ela compreende a memória sensorial, que retém informações após ultrapassarem o filtro da atenção, sendo uma porta de entrada para outros tipos de memória, e é caracterizada por sua duração limitada, geralmente de alguns segundos.

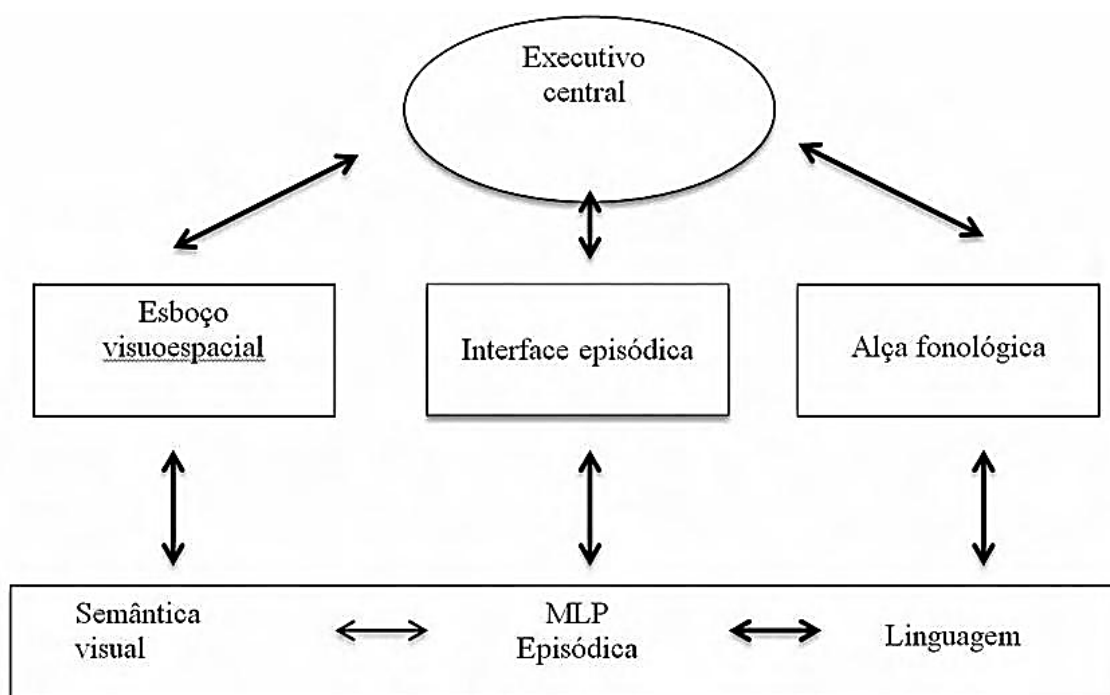


Figura 1- Adaptação da representação do modelo multicomponente da memória operacional

Fonte: Baddeley (2000, p. 421)

Um dos componentes importantes da memória operacional é o sistema de repetição, que reverbera as informações através de processamentos verbais e visuais. Esse sistema tem uma capacidade limitada de retenção, geralmente de até 2 segundos, e envolve a participação da atenção e das funções executivas.

A memória operacional desempenha um papel fundamental na retenção, processamento e modificação da informação, sendo essencial para atividades como a solução de problemas, raciocínio e compreensão. Sua ativação pode se prolongar por minutos e até mesmo horas, dependendo da quantidade e qualidade dos estímulos. Além disso, a memória operacional inclui uma subdivisão denominada memória prospectiva, a qual está relacionada ao planejamento de eventos futuros e estratégias. Sua distribuição por vários circuitos e sistemas cerebrais não está limitada a um único local específico.

Manter um bom funcionamento da memória operacional é crucial para os processos de aprendizagem (COSENZA e GUERRA, 2011). Conforme destacado pelos autores, compreender o funcionamento da memória de longo prazo pode ser fundamental para aprimorar o processo de ensino-aprendizagem. Enquanto a aprendizagem envolve a assimilação da

informação, a memória refere-se à sua retenção para posterior evocação.

É importante ressaltar que grande parte da aprendizagem e da formação da memória ocorre de maneira inconsciente no cérebro, de forma implícita. Nesse contexto, a memória de longo prazo está incluída na categoria da memória explícita ou declarativa, que será o foco de nosso estudo adiante.

3.2.2 Processos da memória

Os processos da memória, conforme delineados por Cosenza e Guerra (2011), são fundamentais para a formação e recuperação eficaz das informações. Dependendo da relevância de uma informação, modificações estruturais podem ocorrer, favorecendo o aparecimento de um registro ou traço permanente através dos processos de repetição, elaboração e consolidação.

A elaboração consiste na associação da nova informação com registros já existentes, que podemos considerar como base de conhecimento, criando "ganchos" que facilitam a evocação da memória. Essa elaboração pode variar em complexidade, envolvendo diferentes níveis de processamento cognitivo. Embora a repetição possa ser uma estratégia de aprendizagem útil, a memória é fortalecida quando ativamente estabelecemos vínculos com as informações, acessando múltiplos canais sensoriais, como auditivo, visual, tátil, olfativo e gustativo.

Registros de memória duradouros são formados por meio da combinação entre repetição e elaboração, resultando em conexões neurais estáveis no cérebro que tendem a resistir ao tempo e a mudanças no funcionamento cerebral. Esses registros podem variar em força, conscientização e nível de ativação, dependendo de sua disponibilidade para serem evocados. Essa consolidação da memória induz alterações biológicas no cérebro, vinculando o registro a outros já existentes e tornando-o permanente. Esse processo, em grande parte, ocorre no hipocampo e é influenciado pelo sono, que auxilia na retenção de memórias, como vimos anteriormente.

É importante ressaltar que o registro da memória é fragmentário, com diferentes aspectos da informação armazenados em sistemas e circuitos distribuídos em diferentes regiões do cérebro. Na memória explícita, as informações são organizadas em forma de rede, permitindo conexões com outras recordações relacionadas à ideia inicial. Cosenza e Guerra (2011) destacam que a memória é vulnerável e sujeita a reconstrução dos fatos passados, influenciadas pelo estado emocional e sujeitas a interferências de outras informações.

A memória implícita, conforme delineada por Cosenza e Guerra (2011), é caracterizada por ocorrer de forma independente dos processos conscientes. Um dos principais componentes

desse tipo de memória é a memória de procedimentos, que é uma forma de memória sensório-motora. Atividades como andar de bicicleta, dirigir um carro ou tocar um instrumento envolvem esse tipo de memória. Diferentemente da memória explícita, a memória de procedimentos não se organiza em rede. Portanto, ao treinarmos uma habilidade motora específica, não estamos necessariamente treinando outras habilidades motoras relacionadas.

Segundo Cosenza e Guerra (2011), para garantir a eficácia do processo de ensino-aprendizagem, é crucial adotar estratégias que estejam alinhadas com os princípios de funcionamento do cérebro, especialmente os processos de repetição, elaboração e consolidação.

Com base nesse entendimento e nas propostas dos autores, alguns procedimentos se mostram altamente eficazes para consolidação da memória e o desenvolvimento musical: i) a repetição da informação é fundamental, mas é importante variar a forma como ela é apresentada, evitando a simples reprodução da mesma experiência; ii) proporcionar oportunidades para revisar o mesmo conteúdo de maneiras diversas, utilizando múltiplos processamentos sensoriais e recursos variados; iii) preferir durações de estudo mais curtas, que se mostram mais eficientes do que esforços prolongados; iv) utilizar diferentes canais de acesso além do verbal, explorando recursos visuais, táteis e auditivos; v) no caso do treinamento da memória de procedimentos, enfatizar o exercício reiterado, uma vez que a formação das redes neurais ocorre por meio da repetição; vi) estimular a transcrição musical e a análise do material transcrito; vii) promover o estudo em grupo, pois essa prática proporciona tanto a repetição quanto a elaboração dos conteúdos, tocar e improvisar coletivamente e, por último, viii) reconhecer que a consolidação da memória ocorre durante o sono, favorecendo a fixação dos conteúdos estudados.

No trecho a seguir, Berkowitz (2010), ao citar Eysenck e Keane (2005), oferece uma definição detalhada de ambos os conceitos, destacando a inter-relação e a coexistência desses processos na prática de aprendizagem.

A aprendizagem implícita é definida como ‘a aquisição de conhecimento sobre a estrutura subjacente de um ambiente de estímulo complexo por meio de um processo que ocorre naturalmente, de forma simples e sem operações conscientes [...] uma abstração não consciente e automática da natureza estrutural do material obtido a partir da experiência de instâncias.’ Por outro lado, a aprendizagem explícita é ‘uma operação mais consciente, onde o indivíduo formula e testa hipóteses em busca de estrutura [...] o aprendiz em busca de informações e construindo e testando hipóteses [...] ou, porque podemos nos comunicar usando linguagem [...] assimilação de uma regra seguindo instruções explícitas.’

A chave para distinguir entre aprendizagem implícita e explícita é a falta de esforço consciente na primeira e a presença deste na segunda. No entanto, é possível aprender algo explicitamente, ao mesmo tempo em que se adquire conhecimento adicional sobre isso implicitamente. Por exemplo, quando alguém memoriza frases em um idioma estrangeiro, pode-se focar explicitamente em uma característica específica das palavras, frases, sons e estruturas a serem aprendidas, mas também se internaliza

inevitavelmente atributos adicionais do idioma implicitamente no processo. Portanto, é provável que uma mistura de aprendizagem implícita e explícita esteja envolvida em muitas tarefas. (Berkowitz, 2010, p. 7 *apud* Eysenck and Keane, 2005, tradução nossa)²¹

À guisa de conclusão, compreende-se que as classificações das memórias oferecem uma estrutura útil para compreender os diversos aspectos e mecanismos envolvidos no processo mnemônico. Destacamos, neste subcapítulo, que a memória de trabalho como um tipo fundamental, cuja distinção marcante das demais formas de memória levou à necessidade de especificação. Enquanto as memórias declarativas registram fatos ou conhecimentos, podendo ser episódicas ou semânticas, as memórias procedurais referem-se ao "saber fazer", envolvendo habilidades motoras ou sensoriais.

Em suma, a distinção entre memórias explícitas e implícitas ressalta a consciência subjacente à aquisição e recuperação de informação, enquanto a categorização baseada na duração oferece elementos sobre a persistência e estabilidade das mesmas ao longo do tempo. No entanto, é importante reconhecer que, na prática, as memórias não se apresentam de maneira compartimentada, mas como uma complexa rede de diferentes tipos de memória que se entrelaçam e fundem-se. Essa interação dinâmica entre os sistemas de memória culmina na formação de uma nova memória no momento da evocação, destacando a natureza multifacetada e adaptativa do processo mnemônico humano.

3.3 PROCESSOS COGNITIVOS NA IM

A IM é uma atividade que engloba uma série de processos cognitivos interconectados, incluindo criatividade, ação orientada por objetivos, percepção sensorial, coordenação motora fina, interação social e recrutamento da memória implícita em fluxo temporal contínuo. Diversas redes cerebrais são recrutadas neste processo da criação, execução e avaliação de novas composições musicais em tempo real (PRESSING, 1988; BEATY, 2015).

²¹No original: Implicit learning is defined 'as the acquisition of knowledge about the underlying structure of a complex stimulus environment by a process which takes place naturally, simply and without conscious operations [...] a nonconscious and automatic abstraction of the structural nature of the material arrived at from experience of instances'. By contrast, explicit learning is 'a more conscious operation where the individual makes and tests hypotheses in a search for structure [...] the learner searching for information and building then testing hypotheses [...] or, because we can communicate using language [...] assimilation of a rule following explicit instructions'. The key to distinguishing between implicit and explicit learning is the lack of conscious effort in the former and the presence thereof in the latter. It is possible, however, to learn something explicitly, all the while acquiring additional knowledge about it implicitly. For example, when one memorizes phrases in a foreign language, one may explicitly focus on a specific feature of the words, phrases, sounds, and structures to be learned, but one also inevitably internalizes additional attributes of the language implicitly in the process. Thus, 'it is probable that a mixture of implicit and explicit learning is involved in many tasks.

Conforme discutido anteriormente, o referente é um elemento fundamental na maioria dos modelos de improvisação, pois serve como estímulo ou estrutura sobre a qual os músicos desenvolvem a improvisação. Jeff Pressing (2004) conceitua o referente como um ponto de partida que proporciona uma série de estruturas cognitivas, perceptivas e emocionais que guiam a produção de material musical, resultando em fluidez e coerência. No contexto do *jazz*, por exemplo, o referente pode ser representado pela forma de um *standard*, incluindo seu tema e harmonia.

Pressing (2004) destaca que o referente oferece elementos essenciais para a improvisação, incluindo um material para variação, redução das tomadas de decisão durante a prática, diminuição da ansiedade e redução da necessidade de atenção constante dos demais intérpretes. Como ressaltado por Charles Mingus e corroborado por Nettl (1998), todo improvisador necessita de um ponto de partida sobre o qual construir sua improvisação.

O referente, conforme definido por Pressing (Mingus, Nettl, 1998 apud Cook, 2007), é um guia subjacente específico de uma obra ou esquema utilizado pelo músico para facilitar a geração de criações a partir da improvisação. Em contextos em que a presença de obras musicais pré-determinadas é proeminente, o referente justifica e viabiliza a prática da improvisação, muitas vezes associada à música escrita por uma questão de ordem e estrutura.

Nettl (2009) argumenta que o conhecimento do referente implica também o conhecimento do modelo no qual está inserido, exigindo um entendimento prévio desse modelo por parte dos músicos. Assim, é crucial que os músicos compreendam em profundidade o modelo e o veículo a partir do qual a improvisação é articulada.

A eficácia do referente na redução do processamento durante a improvisação depende da informação contida nele, do grau de familiaridade dos intérpretes com o mesmo e de seu potencial desenvolvimento. Essa redução no processamento libera recursos para a percepção, controle e interação entre os intérpretes, aumentando as possibilidades de alcançar um nível de criatividade e coerência elevado durante a IM.

Além do referente (Pressing, 2004), o músico dispõe de um conjunto de conhecimentos fundamentais sobre o modelo musical em questão, adquiridos por meio de experiências e estudos prévios. Esse conhecimento preliminar, conforme visto anteriormente, denominado como "*knowledgebase*" (base do conhecimento), é habilmente aplicado durante uma performance de improvisação. Esse conhecimento prévio pode abranger frases musicais, processos específicos, elementos harmônicos, padrões, clichês de PMRs característicos de um determinado gênero e outros elementos distintivos do modelo musical em consideração.

Em concordância com esta proposição, ao discutir a improvisação no *jazz*, Chris Smith

(2004) destaca a presença de elementos musicais concretos pré-adquiridos, sendo acionados de acordo com as circunstâncias da performance. Esses elementos preexistentes podem incluir sequências de acordes, ideias melódicas, citações, convenções habituais de acompanhamento, uma vez que a seleção e combinação específica destes elementos ocorrem de forma improvisada no momento da execução. Pressing (2004) amplia ainda mais o conceito da base de conhecimento, dizendo que a mesma engloba uma ampla gama de materiais e estratos musicais, repertório, estratégias de percepção, rotinas de resolução de problemas e estruturas hierárquicas de memória, constituindo um conjunto de recursos acumulados e ajustados para aprimorar a performance improvisada.

Observamos, assim, a existência de conteúdos específicos que compõem o universo musical de um modelo particular, dos quais o músico deve conhecer e desenvolver. Isso resulta em uma intersubjetividade entre os praticantes da IM, podendo compartilhar elementos e referências, embora a assimilação e sintetização dessa informação ocorrerá de maneira única para cada indivíduo.

De acordo com Berkowitz (2010), uma vez armazenados na memória, os elementos da base de conhecimento precisam ser organizados e aprimorados (enriquecidos). Conforme aponta o Berkowitz (*ibid.*), outros autores adotaram quatro estratégias pedagógicas fundamentais para alcançar esses objetivos, sendo elas: transposição, variação, recombinação e o uso de modelos que exemplificam esses processos no contexto musical (PMRs). Dominar uma fórmula em várias transposições ou em diferentes variações permite uma familiarização detalhada e abrangente do material, enquanto entender como os elementos podem ser recombinados promove a interconexão e conexão entre os materiais.

3.4 MODELOS COGNITIVOS DE IM

Para aprofundar a compreensão das bases teóricas subjacentes à IM e buscar replicá-las de maneira mais abrangente, diversos pesquisadores têm se dedicado para desenvolver modelos teóricos que descrevem o processamento cognitivo envolvido nessa prática artística. Nesse contexto, destaca-se o trabalho de Jeff Pressing, sendo frequentemente mencionado devido à sua contribuição significativa por meio de análises detalhadas e inovadoras que realizou ao longo de muitos anos (1984, 1987, 1988, 1998).

Além de Pressing, outros pesquisadores também deixaram importantes contribuições para esse campo de estudo. Um exemplo é o trabalho de Clarke (1988), que oferece uma perspectiva importante sobre o papel das estruturas hierárquicas e da tomada de decisões na IM.

Outro autor de referência é Johnson-Laird (1991, 2002). O autor explorou as limitações da memória de trabalho e a importância das regras cognitivas na improvisação. Além disso, o modelo proposto por Kenny e Gellrich (2002) agregou informações significativas ao descrever os diversos processos cognitivos envolvidos durante a improvisação.

Esses pesquisadores, por meio de suas abordagens teóricas e estudos empíricos, têm contribuído de maneira substancial para a compreensão da importância da utilização de PMRs na improvisação e para o avanço do nosso entendimento sobre como o processamento cognitivo da improvisação opera como parte estruturante do processo improvisacional.

3.4.1 O modelo de Pressing

O pesquisador Jeff Pressing, um dos pioneiros no estudo dos processos cognitivos na IM, empreendeu uma pesquisa visando a definição e a sistematização das abordagens pedagógicas na improvisação, bem como o desenvolvimento de uma teoria detalhada dos processos de improvisação que considerasse os aspectos fisiológicos e neurológicos, sem desconsiderar as características culturais e estruturais das diversas práticas de IM. Consequentemente, desenvolveu um modelo cognitivo, publicado em seu livro *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (1988), a fim de elucidar os processos subjacentes à improvisação.

De acordo com Pressing (1988), todas as improvisações podem ser subdivididas em sequências não sobrepostas de seções. Cada seção compreende vários eventos musicais (denotados como "E"), que podem ser, por exemplo, um grupo de notas, uma PMR, uma frase musical, gestos musicais diversos (como exemplo: *bends* na guitarra, vibratos, *slides*), ou motivos musicais, dentre outros. Portanto, o autor conclui que a improvisação (representada como "I") consiste em uma organização lógica desses conjuntos de eventos musicais, expressa como $I = \{E1, E2, \dots, En\}$.

Pressing argumenta que qualquer evento musical (E) possui simultaneamente diversos aspectos válidos e parcialmente redundantes, sendo que cada um desses aspectos caracteriza e representa o evento musical sob uma perspectiva específica. Os aspectos mais relevantes incluem o Aspecto Acústico (relacionado ao som produzido e percebido), o Aspecto Musical (que abrange a representação cognitiva dos sons em termos de dimensões musicais, técnicas e expressividade) e o Aspecto de Movimento (que engloba o tempo das ações musculares,

propriocepção²², tato e percepção espacial).

Pressing também especifica que cada um desses aspectos existe em duas formas: intencional e real. Enquanto um conjunto de eventos está sendo executado, o improvisador compara continuamente sua intenção com o resultado real, através de múltiplos ciclos de *feedback*, analisando os aspectos acústicos, musicais e de movimento.

A informação analisada é então coletada e integrada com os objetivos globais do improvisador, o referente (um esquema formal subjacente ou uma imagem orientadora específica de uma obra), o material armazenado na memória de longo prazo (base de conhecimento) e o som produzido pelos outros músicos envolvidos na performance. Após essa análise, o improvisador inicia o próximo conjunto de eventos, criando um esquema mental que contém uma representação cognitiva da produção musical desejada e a ação motora correspondente à execução dessa representação. Novos conjuntos de eventos frequentemente compartilham características com eventos anteriores, resultando em continuidade musical, embora ocasionalmente o improvisador possa optar por interromper esse fluxo, introduzindo um conjunto de eventos não relacionados ao anterior.

Além disso, o autor classifica três tipos de dados analíticos (*arrays*) para cada evento musical: Objetos (entidades cognitivas ou perceptivas uniformes, como acordes ou movimentos específicos dos dedos), Características (que incluem timbre, duração e articulação) e Processos (que englobam as alterações nos objetos e suas características ao longo do tempo, como a repetição de um motivo musical).

Em resumo, o Modelo de Pressing oferece uma estrutura teórica para compreender os complexos processos cognitivos subjacentes à IM, abrangendo aspectos técnicos, expressivos e decisões durante a performance musical. A próxima Figura apresenta o modelo que ilustra o momento em que o esquema mental de um novo conjunto de eventos (E_{i+1}) é formulado com base no conjunto de eventos anterior (E_i).

²²“Propriocepção, também denominada como cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno” (Wikipedia contributors, n.d.).

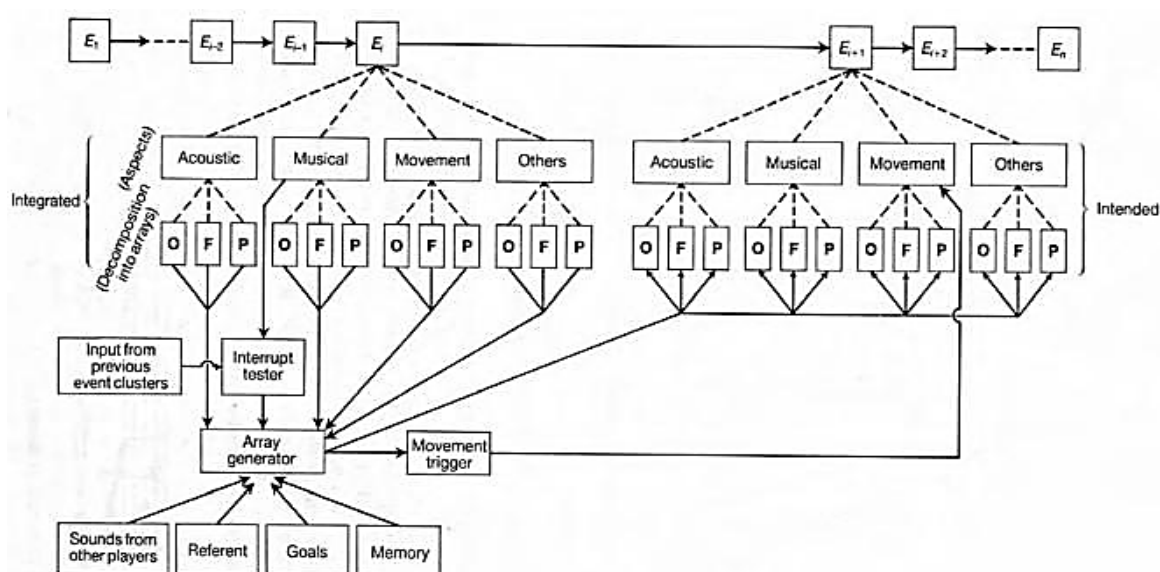


Figura 2- Improvisação: Métodos e modelos

Fonte: Pressing (1988, p. 160)

De acordo com as concepções de Pressing, a IM é uma habilidade altamente precisa e complexa, que envolve um processo de aquisição de habilidades que se desdobra em várias fases distintas de desenvolvimento. Na fase inicial desse processo, o músico adquire um vocabulário essencial de movimentos básicos e desenvolve as percepções necessárias para aplicar o feedback de maneira eficaz. À medida que avança para a fase intermediária, o músico começa a combinar os movimentos previamente adquiridos em unidades de ação mais amplas, refletindo o seu desenvolvimento cognitivo.

É nessa etapa que o músico aprimora consideravelmente sua capacidade de discernimento e começa a desenvolver habilidades internas para ação e correção de erros. Além disso, ele começa a cultivar a fluência expressiva, que se caracteriza pela sensação consciente de permitir que a música flua naturalmente.

À medida que a IM progride para uma fase mais avançada, o músico atinge um estado de sintonia elevada com as informações perceptivas. Nesse estágio, ele adquire uma variedade de programas motores altamente refinados, que são meticulosamente ajustados e sintonizados. O músico demonstra eficiência, fluidez, flexibilidade e expressividade, sendo capaz de gerenciar automaticamente todas as funções motoras envolvidas. Nesse ponto, sua atenção se volta exclusivamente para os parâmetros expressivos, tais como forma musical, timbre, textura, articulação, gestualidade, sensação tátil, interpretação expressiva, emoção, escolha das notas e

variação de dinâmica. O músico se torna um especialista, priorizando a monitorização auditiva sobre a monitorização cinestésica e visual em sua performance.

3.4.2 O modelo de Clark

O modelo cognitivo de Clarke (1988), destaca a importância das estruturas hierárquicas nas representações mentais para o controle da performance musical durante a improvisação. Clarke sugere que, durante a improvisação, o músico toma decisões relacionadas a grupos de notas, identificados como eventos (E), que são unidades musicais simples ou PMRs memorizados pelo improvisador. No entanto, Clarke não especifica o tamanho ou a duração desses eventos.

O modelo de Clarke inclui três princípios que orientam as escolhas feitas durante o processo de improvisação: o Princípio Hierárquico, a Cadeia Associativa e a Seleção do Repertório. O Princípio Hierárquico é aplicado quando o esquema global da performance guia todas as decisões em níveis inferiores, ou seja, as escolhas mais abstratas orientam a improvisação. Os eventos musicais tonais (E) criados dessa forma são influenciados pela estrutura hierárquica global e são incorporados em diferentes níveis. Isso significa que um improvisador pode antecipar a ideia geral da performance e usar essa informação para orientar suas decisões durante a improvisação. O Princípio Hierárquico implica que o improvisador inicia a improvisação com uma ideia musical global que orienta suas decisões subsequentes em níveis mais detalhados. Isso permite que eventos musicais sejam organizados de acordo com uma estrutura hierárquica predefinida conforme apresentado na próxima Figura.

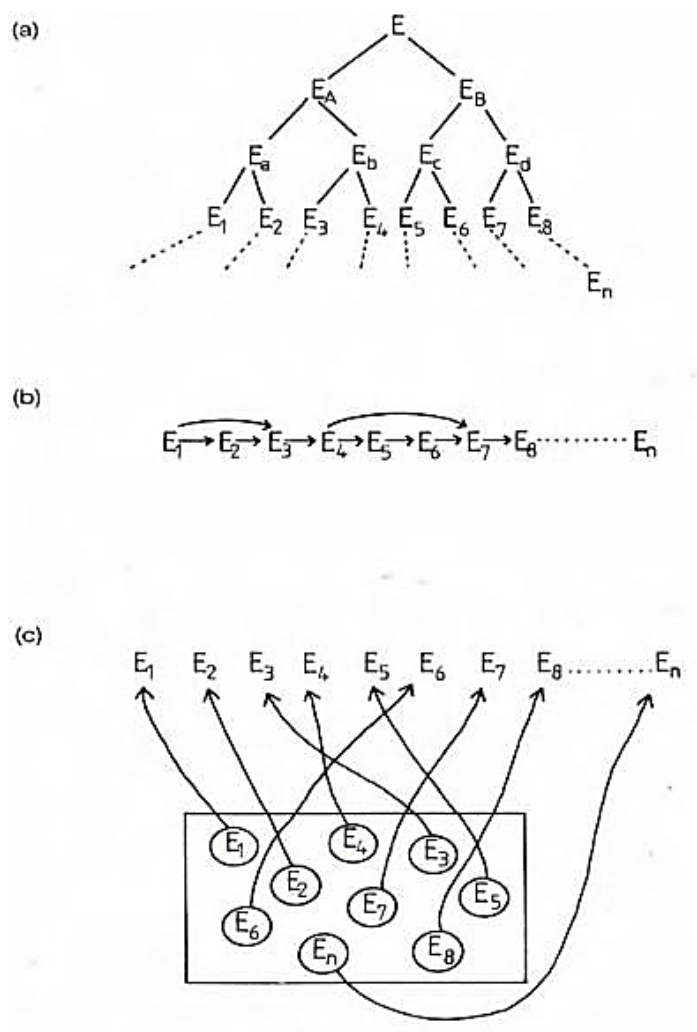


Figura 3—Princípios generativos na performance musical
(*Generative principles in music performance.*)

Fonte: Clarke (1988, p. 9)

A Cadeia Associativa envolve a criação de uma "rede" de ideias musicais que se relacionam entre si durante a performance. O músico começa com um motivo musical inicial e continua desenvolvendo material musical relacionado a partir desse ponto de partida. Esses motivos subsequentes podem incluir variações ou contrastes em relação aos motivos anteriores. Esse princípio permite a improvisação em tempo real, respondendo ao material musical previamente executado.

A Seleção do Repertório implica a criação de uma sequência de figuras melódicas retiradas do repertório musical do músico que, em relação com as concepções de Pressing, esses padrões melódicos estão na base de conhecimento previamente adquirido. Dessa forma, uma organização destas PMRs são reconfiguradas de forma serial durante a improvisação, criando,

assim, um novo discurso musical.

3.4.3 O modelo de Johnson-Laird

Na Improvisação Musical, de acordo com Johnson-Laird (2002), o processo crucial não envolve a tomada consciente de decisões sobre as notas a serem tocadas; envolve, portanto, a aplicação de regras como princípio orientador, tendo como base a Teoria da Carga Cognitiva da Psicologia Cognitiva que denota o nível de recursos psicológicos mobilizados. Esses recursos incluem, durante o processo de resolução de problemas, a memória, a atenção, a percepção, a representação do conhecimento, o raciocínio e a criatividade. Uma variedade de fatores influencia esse esforço, abrangendo experiência prévia com problemas semelhantes, grau de abstração, tempo requerido para a resolução, entre outros elementos. Enquanto a abordagem de problemas sem experiência prévia geralmente é percebida como demandante em termos de esforço cognitivo, a resolução de problemas para os quais padrões de respostas habituais foram estabelecidos (ou esquemas) tende a demandar apenas uma quantidade mínima de esforço cognitivo.

Essa variabilidade no esforço cognitivo ao longo do tempo é atribuída, em parte, à formação de memórias procedimentais, as quais substituem, em certa medida, o uso anterior das estruturas corticais, temporais e límbicas envolvidas nas memórias explícitas. Johnson-Laird argumenta que a capacidade limitada da memória de trabalho representa um obstáculo no processo de improvisação. O autor destaca a importância da automação de processos do músico para a realização de uma IM eficaz, utilizando-se da memória implícita. Isso evita a necessidade de criar representações mentais intermediárias na memória de trabalho (explícita), o que retardaria o processo. Sendo assim, músicos experientes podem criar melodias complexas sem a necessidade de criar tais representações intermediárias das frases musicais antes de executá-las.

Johnson-Laird (2002) argumenta que, devido às limitações da memória de trabalho e a impossibilidade de tomar decisões por meio do raciocínio sobre todas as atividades simultâneas na IM, o processo de tomada de decisão eficiente deve ser vinculado a processos baseados em regras incorporadas.

O autor identifica três campos principais de regras que orientam a IM no jazz idiomático: progressão harmônica, contorno melódico e ritmo. Essas regras definem, assim como a tradição, a escolha de escalas, notas de acordes e notas de passagem, bem como alturas das notas, intervalos e direção melódica, e a execução de figuras rítmicas.

Músicos experientes internalizam essas regras, permitindo que suas escolhas sejam feitas, em grande parte, de maneira natural através de processos automatizados, liberando a mente consciente para concentrar-se nos aspectos estruturais da performance e na interação com outros músicos.

Embora o argumento de Johnson-Laird (2002) baseie-se em princípios de limitações na capacidade cognitiva, seu modelo entra em conflito com teorias que enfatizam a formação de imagens mentais como meio principal dos improvisadores para gerar ideias musicais durante a performance.

3.4.4 O modelo de Kenny e Gellrich

Kenny e Gellrich (2002) desenvolveram um modelo especulativo de processos cognitivos na IM, com base no modelo de Pressing. Eles enfatizam a importância da base de conhecimento e do referente na criação de novo material musical. No modelo, descrevem oito processos mentais que ocorrem durante a improvisação:

- **Antecipação a Curto Prazo:** os músicos antecipam eventos musicais, como notas, em um intervalo de tempo de 1 a 3 segundos;
- **Antecipação a Médio Prazo:** previsão de eventos musicais, como a próxima frase ou período, em um período de 3 a 12 segundos, dependendo da duração da frase;
- **Antecipação a Longo Prazo:** antecipação do desenvolvimento futuro da improvisação como um todo;
- **Recordação a Curto Prazo:** recordação dos eventos musicais ocorridos nos últimos segundos, com foco nos eventos imediatamente anteriores;
- **Recordação a Médio Prazo:** lembrança de eventos musicais dos últimos 4, 8 ou 16 compassos para obter uma compreensão precisa da frase musical anterior;
- **Recordação a Longo Prazo:** capacidade de lembrar toda a improvisação, desde o início até o momento presente;
- **Estado do Fluxo:** concentração exclusiva no processo criativo do momento presente;
- **Processos de *Feedback*:** utilização de informações anteriores para orientar a improvisação futura, incluindo a recuperação de notas "erradas" tocadas anteriormente e a incorporação de material musical de médio e longo prazo.

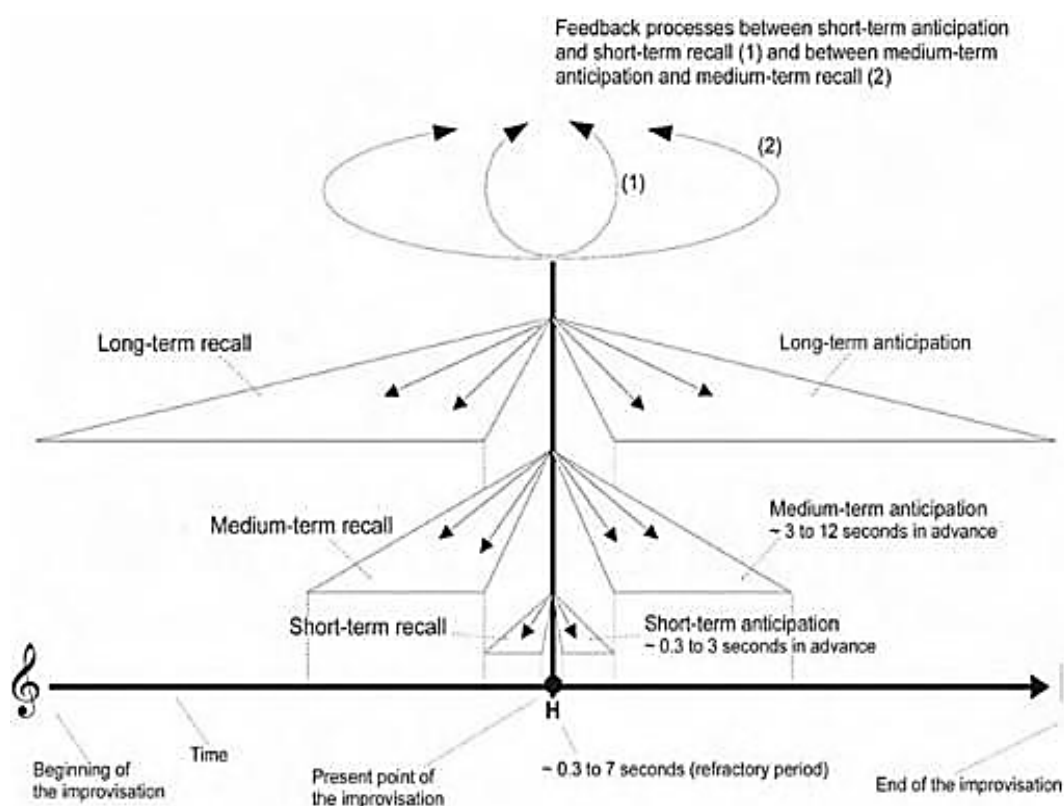


Figura 4– Modelo de Kenny e Gellrich de Improvisação
 Fonte: Kenny e Gellrich (2002, p. 125)

3.4.4.1 Estado de fluxo presente na improvisação e performance

Os músicos frequentemente vivenciam intensos estados de exaltação e sensação de liberdade ao se engajarem na prática de seu instrumento. Durante esse processo, a execução instrumental pode parecer fluída e natural, proporcionando ao músico uma sensação de confiança e domínio (Newsome, 2013). O fenômeno descrito, conhecido como "Fluxo" (*Flow State*), foi inicialmente documentado em um estudo conduzido pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi em 1975 e está presente no modelo Kenny e Gellrich (2002) como uma concentração exclusiva no processo criativo do momento presente.

Neste estudo, Csikszentmihalyi investigou uma variedade de atividades, incluindo escalada, basquete, composição musical, dança e xadrez. Ele observou que, embora essas atividades fossem distintas entre si, os sentimentos positivos de fluxo induzidos por elas eram relatados como sendo notavelmente semelhantes.

Através de sua pesquisa, Csikszentmihalyi identificou sete elementos fundamentais da experiência de fluxo, delineando três características das atividades que facilitam o surgimento do fluxo, bem como quatro estados experimentais relatados durante o estado de fluxo. As características das atividades incluem:

- **Clareza de objetivos e *feedback* imediato:** Este aspecto destaca a importância da clareza dos objetivos da atividade e da prontidão do *feedback*. Diferentemente das situações do cotidiano, onde o *feedback* pode ser retardado, durante o fluxo, é evidente o desempenho e quais são os próximos passos a serem tomados.

- **Alto grau de concentração em um campo limitado de estímulos:** Refere-se à capacidade de concentrar-se intensamente em um conjunto restrito de estímulos, sem tentar lidar com múltiplas demandas simultaneamente. Neste contexto, é crucial manter afastados estímulos intrusivos que possam desviar a atenção do indivíduo.

- **Equilíbrio entre habilidade/competência e desafio:** o fluxo é mais provável de ocorrer quando as habilidades do indivíduo estão plenamente envolvidas na superação de uma atividade que é percebida como desafiadora, mas ainda alcançável. Experiência de estado de fluxo geralmente são caracterizadas por um equilíbrio delicado entre a capacidade do indivíduo de agir e as oportunidades disponíveis para a ação. Se os desafios forem muito baixos em relação às habilidades, pode-se experimentar relaxamento e subsequente tédio. Por outro lado, desafios excessivamente altos podem levar à frustração, preocupação e eventual ansiedade. Quando desafios e habilidades estão em equilíbrio, a imersão profunda no estado de fluxo é facilitada.

3.4.4.2 Estados experienciais (percepção) ou sensações durante o estado de fluxo:

- **Sensação de controle ampliado:** Durante o estado de fluxo, ocorre uma sensação de controle ampliado, onde o indivíduo se percebe no controle da situação sem precisar exercer um controle consciente sobre ela. Ademais, não há preocupação em perder esse controle.

- **Execução de ações com facilidade:** O estado de fluxo é caracterizado por uma execução de ações com facilidade, mesmo quando o indivíduo está altamente ativo, não se percebe nenhum esforço significativo associado às suas atividades.
- **Alteração na percepção do tempo:** Durante o estado de fluxo, a percepção do passar do tempo é modificada, resultando em uma sensação na qual o indivíduo perde a noção do tempo e de sua passagem.
- **Fusão entre ação e consciência:** Indivíduos que experimentam o estado de fluxo tendem a vivenciar uma fusão entre ação e consciência, onde estão cientes de suas ações, porém não têm uma consciência direta de si mesmos. Nesse estado, há uma elevada compreensão das atividades realizadas, mas sem autoconsciência, o que permite uma atuação espontânea.

A fim de facilitar a indução intencional do estado de fluxo durante as performances e para que os músicos possam ter controle sobre seu estado mental, é necessário que eles aprendam a praticar utilizando técnicas específicas de fluxo. O Método de Música de Fluxo (FMM), desenvolvido por Eve Newsome (2013), com o objetivo de fomentar sentimentos de fluxo em músicos, tem como principal embasamento a pesquisa geral sobre fluxo realizada por Csikszentmihalyi, bem como o trabalho prático de ensino conduzido por Andreas Burzik, psicólogo e violinista residente em Bremen.

Este trabalho apresenta exercícios e sugestões para adentrar ao estado de fluxo, conforme o relato de Newsome (2013):

O corpo absorve informações de forma mais eficaz quando está agindo de maneira integrada ao corpo ou de corpo inteiro. Em termos de fluxo para músicos, isso significa que, se começarmos a nos mover suavemente de forma integrada ao corpo enquanto tocamos, podemos responder mais facilmente às informações sensoriais que estamos recebendo por meio da experiência de contato. Portanto, podemos aprender de forma mais eficiente e reter as informações sensório-motoras em nossos corpos para que possam ser liberadas voluntariamente durante a execução. Enquanto você toca, encontre um movimento corporal de corpo inteiro relaxante que possa ser mantido com o mínimo esforço. Geralmente, é melhor manter os pés no chão para estar em uma posição estável. Se você não souber por onde começar, encontre um movimento suave de balanço. Seu instrumento deve ser incluído no movimento para que você comece a sentir como se estivesse 'dançando' com ele. Se estiver sentado, certifique-se de se sentir confortável e de que pode mover seu tronco de forma harmoniosa. É importante manter-se em movimento, pois uma posição estática ou congelada pode gerar uma sensação de rigidez, ansiedade e excesso de pensamento. Quando você se move de maneira integrada ao corpo, pode sentir a música em seu corpo e a ansiedade e preocupações tendem a dissipar naturalmente (p.4, tradução nossa).²³

²³No original: The body absorbs information best when it is acting in a body-integrated or whole body way. In terms of flow for musicians, this means that if we begin to gently move in a body-integrated way as we play, we can respond more easily to the sensory information we are gathering through the contact experience. We can

Portanto, a teoria do estado de fluxo se conecta com os modelos de Johnson-Laird (2002) e de Kenny e Gellrich (2002) na IM, destacando a importância da automação dos processos da base de conhecimento do músico por meio da memória implícita através da incorporação de PMRs. Essa automação permite aos músicos experientes criar melodias complexas sem a necessidade de criar representações mentais intermediárias na memória de trabalho, agilizando o processo de improvisação.

Além disso, a experiência de fluxo durante a IM, como descrito por Csikszentmihalyi (1975) e incorporado no modelo de Kenny e Gellrich (2002), envolve a concentração exclusiva no momento presente, facilitada por elementos como clareza de objetivos, alto grau de concentração e equilíbrio entre habilidade e desafio. Durante esse estado, os músicos experimentam uma sensação de controle ampliado, executam ações com facilidade, têm uma percepção alterada do tempo e experimentam uma fusão entre ação e consciência.

Enquanto isso, o modelo de Johnson-Laird (2002) destaca a importância das regras aprendidas na IM, permitindo aos músicos experientes tomar decisões eficientes sem sobrecarregar a memória de trabalho. Essas regras orientam escolhas relacionadas à progressão harmônica, contorno melódico e ritmo, liberando a mente consciente para se concentrar nos aspectos estruturais da performance e na interação com outros músicos.

O estado de fluxo é uma condição psicológica na qual uma pessoa se encontra completamente absorvida em uma atividade, resultando na perda de autoconsciência e em um aumento do senso de controle sobre a situação. Esse estado é marcado pela atenção focada e sem esforço, profundo envolvimento, emoções positivas, distorção temporal e motivação intrínseca (Csikszentmihalyi, 1990; Nakamura e Csikszentmihalyi, 2014), estados mentais que contribuem para a execução de uma IM.

Biasutti e Frezza (2009) constataram, por meio de questionários de autorrelato, uma associação positiva entre o fluxo improvisacional, a prática musical e a capacidade de antecipação, sugerindo que o treinamento sistemático pode aprimorar a fluidez necessária para experimentar o fluxo. Em relação às sensações relacionadas ao estado de fluxo, Berliner aponta que

therefore learn more efficiently and retain the sensorimotor information in our bodies so that it can be released at will whilst performing. While you play, find a relaxing whole-body movement that can be continued with minimal effort. Generally it is better to keep your feet on the ground so that you are in a stable position. If you are unsure how to begin, find a gentle swaying movement. Your instrument should be included in the movement so that you begin to feel like you are ‘dancing’ with it. If you are sitting make sure that you feel comfortable and that you can move your upper body in an harmonious way. It is important that you keep moving because a static or frozen position can bring about a rigid feeling, anxiousness and too much thinking. When you move in a body-integrated manner, you can feel the music in your body and anxiousness and worries tend to naturally dissipate.

O sentimento de euforia que caracteriza as experiências do artista em tais circunstâncias (performance de improvisação) é intensificado para os músicos de jazz, como narradores, devido ao esforço físico, intelectual e emocional da atividade e pela intensidade de lidar com processos criativos sob a pressão de um ritmo constante. Desde o início de cada apresentação, os improvisadores adentram um outro plano temporal no qual as reações aos eventos em desenvolvimento de suas histórias devem ser imediatas. Além disso, as consequências de suas ações são irreversíveis. Em meio à dinâmica exibição de imagens fugazes e impulsos imaginados - sons envolventes e sentimentos vibrantes, formas dançantes e gestos cinéticos, símbolos teóricos e comentários perceptivos - os improvisadores estendem a lógica de frases anteriores, conforme figuras constantemente emergentes à periferia de sua visão avançam sobre e substituem aquelas em execução. Os solistas refletem sobre eventos passados com uma velocidade impressionante, enquanto continuam avançando constantemente para explorar as implicações das novas ramificações de ideias que exigem sua atenção. Em última análise, viajar por caminhos musicais de sua própria concepção, pensando em movimento e criando arte à beira da certeza e da surpresa, é estar "muito vivo, absolutamente envolvido no momento" (BERLINER, 1994, p. 220 apud WEICK, 1998, p. 543).²⁴

Em resumo, os músicos frequentemente experimentam intensos estados de exaltação e liberdade durante a prática de seus instrumentos, conhecido como "Fluxo" (Flow State), inicialmente estudado por Csikszentmihalyi (1975) e incorporado ao modelo proposto por Kenny e Gellrich (2002). Csikszentmihalyi identificou sete elementos fundamentais do fluxo, destacando três características das atividades que facilitam sua ocorrência, além de quatro estados experimentais relatados durante o estado de fluxo. Músicos podem vivenciar sensações como sensação de controle ampliado e alteração na percepção do tempo durante o fluxo.

3.4.3 Modelos cognitivos e a prática da IM

Os processos descritos demonstram os procedimentos cognitivos envolvidos para que os músicos criem de forma fluida e adaptativa durante a performance de uma IM.

Os autores aqui apresentados enfatizam que o músico improvisador geralmente transita entre os processos mencionados anteriormente durante sua improvisação. Ele pode optar por utilizar qualquer um desses processos, desde que tome decisões de maneira ágil e sequencial. No entanto, devido às restrições cognitivas, não é capaz de empregar dois ou mais processos

²⁴No original: The sense of exhilaration that characterizes the artist's experiences under such circumstances is heightened for jazz musicians as storytellers by the activity's physical, intellectual, and emotional exertion and by the intensity of struggling with creative processes under the pressure of a steady beat. From the outset of each performance, improvisers enter an artificial world of time in which reactions to the unfolding events of their tales must be immediate. Furthermore, the consequences of their actions are irreversible. Amid the dynamic display of imagined fleeting images and impulses—entrancing sounds and vibrant feelings, dancing shapes and kinetic gestures, theoretical symbols and perceptive commentaries—improvisers extend the logic of previous phrases, as ever-emerging figures on the periphery of their vision encroach upon and supplant those in performance. Soloists reflect on past events with breathtaking speed, while constantly pushing forward to explore the implications of new outgrowths of ideas that demand their attention. Ultimately, to journey over musical avenues of one's own design, thinking in motion and creating art on the edge of certainty and surprise, is to be "very alive, absolutely

simultaneamente.

Podemos ver que, a partir do modelo inicial proposto por Pressing, os outros modelos aqui apresentados conectam-se de forma complementar pois, segundo este modelo, emerge um retrato de habilidade complexa e precisa, caracterizada por um processo de desenvolvimento composto por várias fases distintas de desenvolvimento. Inicialmente, o músico adquire um repertório básico de movimentos e de PMRs, amplia sua base de conhecimento e desenvolve percepções necessárias para aplicar o *feedback* de maneira eficaz. À medida que avança para a fase intermediária, o músico integra os movimentos adquiridos em unidades de ação mais amplas, configurando diversas PMRs em construções melódicas mais sofisticadas, refletindo seu desenvolvimento cognitivo. Durante essa etapa, a capacidade de discernimento é consideravelmente aprimorada, juntamente com o desenvolvimento de habilidades internas para correção de erros, culminando em uma fluência expressiva. Na fase avançada, o músico atinge uma sincronia elevada com informações perceptivas, demonstrando eficiência, fluidez, flexibilidade e expressividade, com foco exclusivo em parâmetros expressivos e criativos durante a performance. Esses processos são ativados quando o improvisador interage com um referente, acessando sua base prévia de conhecimentos.

O modelo cognitivo proposto por Clarke (1988) alinha-se com as perspectivas de Pressing, destacando a importância das estruturas hierárquicas nas representações mentais para o controle da performance musical durante a improvisação. Clarke (*ibid.*) postula três princípios que orientam as escolhas feitas durante o processo de improvisação: hierárquico; cadeia associativa e seleção do repertório.

O Princípio Hierárquico indica que a ideia musical global guia as decisões em níveis detalhados, permitindo a organização de eventos musicais de acordo com uma estrutura predefinida. A Cadeia Associativa envolve a criação de uma rede de ideias musicais relacionadas entre si durante a performance, enquanto a Seleção do Repertório implica a criação de uma sequência de figuras melódicas, harmônicas e/ou rítmicas retiradas do repertório musical do músico que está presente em sua base de conhecimento que serão acessadas de acordo com o referente proposto.

Johnson-Laird (2002), por sua vez, argumenta que devido às limitações da memória de trabalho, o processo de tomada de decisão eficiente na IM deve ser vinculado a processos baseados em regras aprendidas. A automação dos processos da base de conhecimento do músico, através da memória implícita, é essencial para a improvisação eficaz, permitindo que músicos experientes criem melodias complexas sem a necessidade de criar representações

intermediárias das frases musicais antes de executá-las.

Kenny e Gellrich (2002) contribuem para o entendimento da IM ao desenvolverem um modelo especulativo de processos cognitivos, em linha com o modelo de Pressing. Eles descrevem oito processos mentais que ocorrem durante a improvisação: antecipação a curto, médio e longo prazo, memória a curto, médio e longo prazo, estado do fluxo e processos de *feedback*, destacando a complexidade e a variedade de operações cognitivas envolvidas neste processo criativo.

Os modelos aqui discutidos oferecem uma análise detalhada e aprofundada dos processos cognitivos intrínsecos à improvisação, demonstrando como os músicos podem calibrar e otimizar o seu fluxo de desenvolvimento criativo. Além disso, fornecem fundamentos teóricos que podem servir como diretrizes estratégicas para a estruturação da improvisação, ressaltando a relevância do *feedback* como ferramenta para a melhoria do desempenho e esboçando distintas etapas de desenvolvimento de competências nesta prática artística. Exploram o processo decisório durante a improvisação, consideram múltiplas perspectivas sobre essa atividade musical e sublinham a importância do desenvolvimento e incorporação de repertório musical de PMRs para ampliação de sua base de conhecimento. Ademais, incorporam a dinâmica da interação entre músicos durante a improvisação, um componente crítico, especialmente em contextos de atuações conjuntas. Resumidamente, esses modelos constituem um conhecimento teórico que propõe ser uma ferramenta para estruturar metodologias de estudo da improvisação para músicos de variados níveis de proficiência e diversos gêneros musicais.

3.4.4 A integração de processos na IM

Um traço comum entre as distintas abordagens ligadas à improvisação, conforme observado por Bailey (1992), é a capacidade de construir melodias, combinações rítmicas e/ou harmônicas no contexto da performance, sem margem para revisão ou correção de eventuais enganos. Dentro deste panorama multifacetado da improvisação, um conjunto considerável de variáveis demarca as diferenças que vão desde ao ambiente musical em que o músico se insere, a premeditação do material por parte do intérprete, até às questões de ordem técnicas e estéticas ligadas ao instrumento musical utilizado.

O *jazz*, juntamente com diversas tradições musicais oriundas de matriz popular, estabelece algumas diretrizes que governam o ato de improvisação, delineando parâmetros para os músicos e fornecendo elementos para que o discurso musical seja reconhecido como parte

de uma tradição cultural preestabelecida. No contexto do jazz, essas diretrizes estão intrinsecamente relacionadas a uma composição musical específica (standards de jazz), sua estrutura harmônica e padrões rítmicos distintivos (Pressing, 1998). Esses parâmetros, por sua vez, conferem aos músicos a liberdade de explorarem uma variedade de opções disponíveis e apropriadas dentro de uma tradição estética. Conforme delineado por Pressing (*ibid.*), o processo de improvisação depende, em grande medida, da ativação de memória de longo prazo e da integração de processos inconscientes automáticos advindos da memória implícita com processos cognitivos conscientes da memória explícita.

Para realizar improvisações eficazes dentro de um gênero musical específico, é importante que o conhecimento subjacente, armazenado na memória implícita, seja internalizado, permitindo ao intérprete o acesso instantâneo durante o ato criativo (Johnson-Laird, 1988). Quando esse conhecimento é adequadamente internalizado na memória de longo prazo por meio de extensa prática e experiência de performance, os recursos normalmente alocados à criação de um solo improvisado ficam disponíveis para concentrar-se no desenvolvimento de uma unidade coesa e estrutural.

Corroborando com as teorias até aqui apresentadas, o guitarrista e compositor Pat Metheny concebe a improvisação como uma fusão de intuição e conhecimento técnico.

Ele descreve a improvisação como a "[...] arte de equilibrar o que você sabe com o que você não sabe [...]" (Metheny *apud* Niles, 2009, p. 34). O autor descreve essa habilidade como a maneira de balancear o conhecimento existente com o desconhecido. Tal enfoque estabelece um diálogo com os modelos cognitivos apresentados nesta pesquisa. A citação de Metheny pode ser interpretada segundo os modelos de aquisição de habilidades e desenvolvimento de bases de conhecimento discutidos por Pressing.

Segundo o modelo apresentado, o músico atravessa diversas fases de desenvolvimento em seu processo como improvisador. Inicialmente, ele adquire um repertório básico de movimentos e desenvolve percepções para aplicar feedback. À medida que avança para a fase intermediária, integra esses movimentos em unidades de ação mais amplas, aprimorando sua capacidade de discernimento e desenvolvendo habilidades internas para correção de erros. Na fase avançada, o músico alcança uma sincronia elevada com informações perceptivas, demonstrando eficiência, fluidez, flexibilidade e expressividade, com foco exclusivo em parâmetros expressivos durante a performance. Esses processos são ativados quando o músico interage com um referente e acessa sua base de conhecimento.

Além disso, a noção de "o que você não sabe", mencionada por Metheny (2009), pode ser relacionada às ideias de Johnson-Laird (2002), que enfatiza a importância de processos

baseados em regras aprendidas para uma tomada de decisão eficiente na IM, dadas as limitações da memória de trabalho. Esta abordagem implica o recrutamento da automação motora através da base de conhecimento do músico, por meio da memória implícita e memória motora, possibilitando a criação de melodias complexas sem a necessidade de representações intermediárias das frases musicais. A perspectiva de Kenny e Gellrich (2002) sobre o "Estado do Fluxo" complementa esta ideia, descrevendo-o como um estado de concentração exclusiva no processo criativo do momento presente, alcançado através do recrutamento de automações da memória implícita, liberando carga cognitiva que permite que o improvisador sincronizar-se com os estímulos do referente e dialogue com suas bases de conhecimentos.

Resultando-se, assim, em uma performance eficiente, fluida, flexível e expressiva, uma vez que esses processos são ativados quando o improvisador interage com o referente e acessa sua base de conhecimento, possibilitando a liberação de carga cognitiva por meio do recrutamento de automações.

3.5 O PROCESSO IMITAÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DA IM COMO AMPLIAÇÃO DA BASE DE CONHECIMENTO

O termo popular de “improvisação”, como visto anteriormente, concebe a ideia de “uma arte meramente espontânea e intuitiva”, uma vez que a compreende como uma "criação do nada" e que se apresenta de modo notavelmente limitado (Berliner, 1994). Essa percepção simplista acaba por negligenciar a disciplina que propõe estudar o fenômeno improvisacional e a experiência resultante desta. A noção generalista, portanto, obscurece os intricados processos e práticas envolvidos – dos quais abarcam esta pesquisa –, uma vez que as definições populares de improvisação que enfatizam apenas sua natureza espontânea e intuitiva, caracterizando-a como a "criação de algo a partir do nada", são surpreendentemente incompletas. Essa compreensão simplista da improvisação deixa de lado a disciplina e a experiência nas quais os improvisadores dependem e obscurece as práticas e processos reais que os envolvem. A improvisação, na verdade, se manifesta através de músicos experientes que absorveram uma ampla base de conhecimento musical, incluindo inúmeras convenções que contribuem para formular ideias de maneira lógica, coerente e expressiva (Berliner, 1994, p. 492).²⁵

²⁵No original: The popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature—characterizing it as the ‘making of something out of nothing’—are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge, including myriad conventions that contribute to formulating ideas logically, cogently, and expressively. It is not surprising, therefore, that improvisers use metaphors of language in discussing

Àqueles que compreendem a improvisação além das meras definições genéricas, como muitos músicos de *jazz*, *blues*, *rock*, choro, samba, etc... cultivaram e cultivam suas capacidades de improvisação por meio da imitação e/ou do exercício de práticas de solos de mestres de gerações anteriores (Berliner, 1994; Kernfeld, 1995; Owens, 1995). Esses exercícios de repetição de solos auxiliam como referências fundamentais para o desenvolvimento de habilidades e conhecimentos dos limites estéticos, a fim de, futuramente, criarem obras com elementos que ecoem os modelos que foram imitados e absorvidos.

O processo de desenvolvimento das habilidades de improvisação, conforme propõe Charlie Parker, exemplifica como a imitação e a prática podem ser relevantes na formação de competências de improvisadores. Uma análise dos solos gravados de Charlie Parker, realizada por Owens (1995) ao longo do período de 1920 a 1955, revela que as habilidades e o conhecimento demonstrados por Parker em sua carreira atingiram um patamar excepcional.

Paralelamente, Parker era notório por sua disciplina criativa e por evitar a repetição em suas apresentações. No entanto, adotava uma abordagem sistemática para improvisar seus solos, criando coleções de padrões, agrupamentos de duas a três notas e passagens extensas com até uma dúzia de notas. Conforme Owens (1995), os elementos que permeavam a maioria de suas performances demonstraram que

O estilo inicial de Charlie Parker, em contraste ao de Gillespie, parece ter derivado de diversas fontes, nenhuma delas primária. Ele era um grande admirador de Lester Young, alguns de seus solos gravados ele aprendeu nota por nota. Um trecho da famosa gravação de Young de 1936 de "Oh, Lady Be Good!" aparece na gravação da mesma peça por Parker em 1940, e alguns outros traços da música de Young [...] aparecem nas gravações que Parker fez em 1940 e 1942 com a banda de Jay McShann (1995, p. 9, tradução nossa).²⁶

Parker aprimorou suas capacidades como improvisador através de diversos métodos, incluindo a emulação e memorização de solos de outros músicos. Ele alcançou proficiência no estilo de improvisação do jazz contemporâneo à sua época, além de ter se dedicado a sessões regulares de prática e performance (Weisberg, 1999). Esses procedimentos foram cruciais para o desenvolvimento de um estilo de improvisação singular e inovador por parte de Parker, deixando um legado duradouro no cenário do *jazz*.

their art form.

²⁶No original: Charlie Parker's early style, in contrast to Gillespie's, seems to have derived from several sources, no one of them primary. He was a great admirer of Lester Young, some of whose recorded solos he learned note for-note. A snippet of Young's famous 1936 recording of Oh, Lady Be Good! appears in Parker's 1940 recording of the same piece,14 and a few other traces of Young's music (such as the phrase labeled 2B in Chapter 3) appear in the recordings Parker made in 1940 and 1942 with the Jay McShann band.

Uma outra estratégia identificada na obra de Charlie Parker envolve a utilização de frases, "licks" ou PMRs previamente concebidos para situações específicas, conforme evidenciado por Thomas Owens em sua obra "Bebop: the music and its players" (1995), descrita por Owens no trecho a seguir.

Em seguida, Parker toca um solo de quatro compassos (os de Gillespie tinham dois compassos) que é tão impressionante quanto qualquer outro no jazz gravado. É uma sequência ininterrupta de semicolcheias - doze notas por segundo durante cinco segundos seguidos - que formam uma declaração melódica perfeitamente estruturada. Após concluir uma primeira tentativa, Parker comentou: 'Nunca mais vou conseguir tocar esse trecho' (Russell 1973: 212). No entanto, os outros músicos cometeram tantos erros em outras partes da gravação que Parker a rejeitou. Foram necessárias mais quatro tentativas para obter uma versão aceitável para lançamento. No entanto, o solo de Parker na primeira tentativa (intitulado '*Famous Alto Break*') e todo o quarto 'tak' acabaram sendo lançados. A comparação dos três solos revela que Parker de fato 'tocou esse trecho novamente'; os três trechos são interpretações praticamente idênticas do que aparentemente era uma frase pré-composta e memorizada [este trecho é da quinta tentativa, a versão principal] (1995, p. 42-43, tradução nossa)²⁷



Figura 5 - Solo de Charlie Parker no "break" de 4 compassos na gravação de "Night in Tunisia"

Fonte: Owens (1995, p. 43)

A prática de emular e memorizar solos de músicos mais experientes é uma estratégia comum entre muitos músicos de jazz, como Metheny que aprimorou sua capacidade de improvisação por meio da transcrição e análise de solos de músicos como Wes Montgomery e

²⁷No original: Next Parker plays a four-measure solo break (Gillespie's were two measures long) that is as stunning as any in recorded jazz. It is an unbroken stream of sixteenth notes—twelve notes per second for five seconds straight—that forms a perfectly structured melodic statement. After completing an initial take, Parker remarked, "I'll never make that break again" (Russell 1973: 212). But the other musicians made so many mistakes elsewhere in the take that Parker rejected it. The players needed four more takes to get a version acceptable for release. However, Parker's solo in take 1 (entitled *Famous Alto Break*) and all of take 4 were released eventually. Comparison of the three solos reveals that Parker did indeed "make that break again"; the three breaks are virtually identical performances of what was apparently a precomposed, memorized phrase (this one is from take, 5, the master take).

Charlie Parker (Metheny, 1994). Desvendar PMRs utilizados por mestres da IM e incorporá-los em suas próprias improvisações é uma das formas tradicionais de aprendizado da linguagem do *jazz*. Do mesmo modo, a imitação e a prática de solos de outros músicos são procedimentos que têm sido adotados por muitos músicos de alto nível e consideradas essenciais para o desenvolvimento das habilidades de improvisação, como fluência, criatividade e interação. Berliner (1994) discorre sobre a incorporação de trechos previamente memorizados em solos improvisados em que

Durante o decorrer de um solo, os músicos lidam tipicamente com todo o espectro de possibilidades incorporadas por essas aplicações separáveis, mas relacionadas, da improvisação. Em um momento, os solistas podem executar variações radicais e premeditadas na melodia de uma composição, conforme ensaiado e memorizado antes do evento. No momento seguinte, eles podem estar espontaneamente ornamentando a forma da melodia ou inventando uma nova frase melódica. Há um ciclo contínuo entre os componentes improvisados e premeditados do conhecimento dos artistas no que se refere ao conjunto completo de materiais de construção. A proporção entre a premeditação e a improvisação está sujeita a mudanças constantes ao longo de uma apresentação (p. 222, tradução nossa)²⁸.

É relevante, entretanto, enfatizar que a trajetória rumo a essa distinção na performance da improvisação pode ser uma empreitada desafiadora. Bailey (1980) argumenta que, especialmente no contexto do *jazz*, é relativamente comum identificar músicos capazes de reproduzir de maneira notável os estilos de renomados músicos do passado. O autor postula que a habilidade de imitar, embora demandando dedicação, não representa uma meta inatingível. Bailey vai além ao alertar sobre os perigos da excessiva aderência a métodos de improvisação padronizados, dos quais podem culminar na excessiva uniformização de ideias que, por sua essência, deveriam ser intrinsecamente criativas.

Bailey (1980, p. 53) delineia fundamentalmente três etapas cruciais no desenvolvimento de um improvisador, sendo essas etapas aplicadas de maneira abrangente a outras manifestações artísticas que também adotam uma elevada dose de improvisação em suas performances, exemplificando-se a alguns gêneros da música popular brasileira. O primeiro estágio compreende o momento em que o músico estabelece contato com um mentor ou professor, ou então opta por um mestre como influência primordial. O segundo estágio corresponde à

²⁸No original: During the course of a solo, musicians typically deal with the full range of possibilities embodied by these separable but related applications of improvisation. At one moment, soloists may be performing radical, premeditated variations on the melody of a composition, as rehearsed and memorized before the event. The next moment, they may be spontaneously embellishing the melodic form or inventing a new melodic phrase. There is a continuous cycle between the improvised and premeditated components of the performers' knowledge of the full set of building materials. The ratio of premeditation to improvisation is subject to constant change throughout the course of a performance.

absorção das características distintivas desse mestre por meio da emulação. Por fim, o terceiro estágio revela-se como o mais complexo, pois envolve a criação de um estilo singular a partir dos alicerces estabelecidos nos estágios anteriores.

Como salientado pelo autor, muitos músicos tendem a negligenciar esse terceiro estágio, uma vez que, ao atingir sucesso no segundo, que já representa uma tarefa musical árdua, pode conferir reconhecimento entre seus pares e satisfação pessoal ao intérprete.

Bailey (1980, p. 53) também aponta para dois riscos intrínsecos a essa sequência de etapas. O primeiro reside na complacência ou na pressão para interromper o processo após a conclusão dos dois primeiros estágios. O segundo risco diz respeito à busca de “[...] desenvolver um estilo individual a partir destas fundações[...]

(BAILEY, 1980, p. 53), denominado pelo autor como autenticidade; essa configura-se como o elemento a ser perseguido na terceira etapa, ou seja, no desenvolver de sua própria voz. Nesse contexto, o improvisador depara-se com o desafio de conceber algo genuinamente novo que, simultaneamente, não desvie – consideravelmente – do gênero musical em questão.

No cenário musical, há diversas abordagens para a busca da originalidade. Tal busca pode manifestar-se no aprimoramento da arte já estabelecida, na expansão de elementos ainda não explorados dentro de um determinado estilo, ou mesmo na ruptura total com convenções musicais preexistentes em busca do desconhecido, como ilustrado pelo saxofonista Steve Lacy (apud., BERLINER 1980, p. 55).

Algumas pessoas são musicalmente de uma linha progressista e outras não. E você não pode pedi-las para mudar. Algumas estão interessadas em carregar uma antiga tradição e podem achar seus caminhos em torno de alguns padrões, sem se lançar em algo novo. Essas pessoas podem ficar nisso por toda vida. Outras podem se tornar obcecadas com a manutenção da tradição e o aperfeiçoamento dessa. Algumas delas buscam o arranjo perfeito dos antigos padrões e isso já se trata de progresso para elas. Outras pessoas já vão querer derrubar os muros e procurar novos territórios (tradução nossa).²⁹

O método de imitação é amplamente reconhecido como uma prática eficaz no desenvolvimento da improvisação, sendo que grande parte das metodologias de estudo sobre IM são baseadas neste procedimento. Sua eficácia é corroborada pelos modelos cognitivos

²⁹No original: Some people are of a progressive bent and some are not. And you can't ask either of them to change. Some people are interested in carrying on an old tradition and they can find their kicks in shifting round patterns and They are not in any rush to find new stuff. They can rummage around old stuff all their lives. People became obsessed with not just maintaining a tradition but with perfecting it. Some people search for the perfect arrangement of the old patterns and that is progress for them. Other people want to beat down the walls and find some new territory.

discutidos anteriormente. Esse processo desempenha um papel fundamental no auxílio do músico para compreender as estruturas e limitações estéticas de determinados gêneros musicais, possibilitando expandir sua base de conhecimento, desenvolver sua memória motora e consolidar procedimentos na memória a longo prazo, especialmente na memória implícita. Isso revela-se crucial para a execução de improvisações eficazes dentro de um contexto musical específico, em que o acesso instantâneo ao conhecimento subjacente armazenado na memória implícita é essencial para o intérprete durante o processo criativo (JOHNSON-LAIRD, 1988).

Quando esse conhecimento é internalizado de forma adequada na memória de longo prazo por meio de prática extensiva e experiência de performance, os recursos usualmente destinados à improvisação de um solo musical ficam disponíveis para serem direcionados ao desenvolvimento de uma estrutura coesa e contextual. Ademais, o improvisador necessita dominar um conjunto de habilidades motoras que o permite acessar à PMR e sequências específicas do estilo musical em questão (SCHRAMOSKI, 1973), sendo esses PMR encontrados e adquiridos frequentemente por meio do processo de imitação.

Voltando novamente a Johnson-Laird (1991; 2002), os improvisadores fazem uso de estruturas fundamentais da memória, realizam tomadas de decisões em tempo real para reorganizar o material musical e produzem uma criação improvisada em sincronia com um contexto preestabelecido, e segundo Pressing (1988) estabelecendo um diálogo entre o referente e a base de conhecimento subjacente a cada músico. À medida que os improvisadores acumulam experiências, as ações mais complexas envolvidas no processo de improvisação tendem a automatizar-se e, neste momento, apresenta o risco de o improvisador não encontrar sua própria voz.

3.6 A MEMÓRIA MOTORA E A ADOÇÃO DE PMRS MECÂNICOS PREESTABELECIDOS E O ACOPLAMENTO AUDIOMOTOR

Dentro do contexto dos modelos cognitivos previamente discutidos, a incorporação de procedimentos automáticos à base de conhecimento está estreitamente vinculada ao desenvolvimento da memória motora e à assimilação de PMR mecânicos estabelecidos por meio da imitação e da prática. Desta forma, geram-se automatismos que podem ser acessados em sua base de conhecimento (PRESSING, 1988) e liberam carga cognitiva (Johnson-Laird) para que sejam disponibilizadas em outros processos durante a improvisação.

Este subcapítulo propõe investigar o desenvolvimento da memória motora através da aprendizagem sensório-motora, a formação do acoplamento audiomotor pela prática e a

capacidade do AM para a execução de sequências complexas de movimentos ou informações associadas à memória procedural. Investigaremos a criação de uma base de conhecimento com PMR motores automatizados, formados por elementos musicais predefinidos e adaptáveis, derivados das convenções estilísticas de um gênero musical específico. Esses PMR serão utilizados para estruturar sequências complexas de movimentos, organizadas de acordo com padrões rítmicos, harmônicos e melódicos em conformidade com o contexto proposto. Esse processo tem como objetivo desenvolver a memória motora associativa entre o acoplamento audiomotor e a prática da improvisação.

3.6.1 Aprendizado associativo sensório-motor e a prática instrumental

A aquisição de habilidades musicais, especialmente no contexto do aprendizado de um instrumento, representa um fenômeno de aprendizado associativo sensório-motor "[...] no qual a ação e a percepção se entrelaçam de maneira intrincada" (MAE, 2014)³⁰. Este processo envolve a interconexão entre a ação motora e a percepção sensorial. A execução de um instrumento é concebida como um ato intencional e direcionado a um objetivo, conforme afirmado por Dalla Bella e Palmer (2011). Conforme o artigo "*Action-based effects on music perception*", de autoria dos pesquisadores Pieter-Jan Maes, Marc Leman, Caroline Palmer e Marcelo M. Wanderley, o propósito de tocar um instrumento musical é a produção de um som específico. No entanto, para atingir esse objetivo é necessário adquirir conhecimentos sobre a relação entre as ações executadas no instrumento e as consequências auditivas resultantes dessas ações. Esse processo de aprendizado evolui progressivamente por meio da exploração e manipulação das particularidades inerentes a cada instrumento, utilizando inicialmente ações arbitrárias que conduzem a eventos auditivos esperados (HOMMEL, 2003).

Durante essa exploração e interação, a associação sistemática e repetida das ações realizadas com os sons percebidos leva ao desenvolvimento de modelos internos que capturam a relação entre ação e som. Por exemplo, no contexto do piano, surge a compreensão de que a correspondência entre tecla e altura é organizada de maneira funcional, com o movimento da esquerda para a direita correspondendo a alturas do grave para o agudo. No caso do violão e na guitarra, a execução de uma nota envolve a relação entre o movimento físico necessário, a geografia das notas no braço do instrumento e a altura desejada. A mesma nota pode ser tocada em diferentes locais, o que exige que o músico conheça bem o mapeamento das notas para escolher posições que favoreçam a fluidez técnica, o timbre desejado e a ergonomia dos

³⁰No original: [...] in which action and perception become intricately interwoven.

movimentos. Essa escolha depende do contexto musical: uma mesma sequência de notas pode ser tocada em diferentes regiões, com a mesma altura, porém com timbres e graus de dificuldade motora diversos.

Como exemplo, a percepção de que ao pressionar o pedal de sustentação ao piano cria-se um efeito legato contribui para a intencionalidade na execução musical (MAE, 2014). Nesse estágio, tocar um instrumento musical se transforma em um ato intencional, pois os intérpretes desenvolvem a habilidade de produzir intencionalmente, através de mecanismos sensório motores coordenados, certos sons por meio da execução de movimentos específicos, criando assim uma correlação entre sons previamente idealizados mentalmente e uma ativação motora correspondente. Como, por exemplo, um cantor não consegue produzir um som sem antes ter uma representação mental do mesmo. Essa representação mental não se refere apenas ao nome da nota (representação simbólica do som), mas à própria qualidade sonora e sua altura específica. A duração do som é experimentada e determinada durante o processo de execução. No entanto, todas essas considerações são, primordialmente, manifestações de pensamento musical antes da expressão física do som.

Importante ressaltar que o processo de exploração, marcado pela interação entre ação e percepção, é contínuo ao longo da vida do músico, e se aprofunda com a sua experiência, incorporando elementos de criatividade, intuição e surpresa, tornando-se, em si mesmo, uma *"raison d'être"*³¹ para a prática musical (SUDNOW, 1978).

Estudos demonstram que o treinamento em instrumentos musicais resulta no desenvolvimento de ligações audiomotoras³². Além disso, a partir de evidências científicas do campo da música, estudos indicam que músicos treinados exibem acoplamentos audiomotores, uma categoria dos acoplamentos sensório-motores, mais robustos durante a escuta passiva de música em comparação com não músicos (HAUEISEN e KNÖSCHE, 2001; GASER e SCHLAUG, 2003; BAUMANN *et al.*, 2007). Conforme estudos de Brown e Palmer (2012; 2013), esses achados respaldam a proposição de que as ligações audiomotoras, se estabelecem por meio de treinamento intensivo, envolvendo a aquisição de habilidades a longo prazo e a repetição sistemática dos procedimentos mecânicos. O Processo de repetição sistemática reforça o desenvolvimento de ligações audiomotoras, fixando um movimento mecânico a determinados sons ou frases em um instrumento específico, reforçando os acoplamentos

³¹A expressão "raison d'être" é um termo em francês que se traduz para o inglês como "reason for being" e, em português, como "razão de ser" ou "motivo de existir". Essa expressão é usada para indicar o propósito fundamental ou a razão essencial de algo ou alguém. ([https://www.merriam-webster.com/dictionary/raison % 20 d% 27 %](https://www.merriam-webster.com/dictionary/raison%20d%27%20%20))

³²Pascal-Leone, 2001; Bangert e Altenmüller, 2003; Lotze et al., 2003; Lahav et al., 2005; D'Ausilio et al., 2006; Lahav et al., 2007; Hyde et al., 2009; Herholz e Zatorre, 2012.

audiomotores. Portanto, a atenção e o cuidado em relação a estas repetições tornam-se evidente para que se desenvolva uma técnica instrumental efetiva com ligações audiomotoras eficientes.

Os processos de associação sensório-motora desempenham um papel crucial no controle voluntário da ação, especialmente na execução de um instrumento musical (HOMMEL, 1997, 2003; Elsner e Hommel, 2001). Conforme observado por Lopes (2017)

O controle motor de uma performance musical consiste na regulação simultânea de inúmeros músculos que desempenham funções distintas. Mesmo a ação de um movimento simples, como a flexão dos dedos na performance do dedilhado no contrabaixo, onde somente uma pequena parte do sistema muscular assume o papel principal da ação, a maior parte do sistema muscular fica empenhado em manter uma postura estável do corpo para que o movimento do dedo seja feito de forma precisa (p. 18).

O estudo do controle motor abrange a análise dos aspectos neurais, comportamentais e ambientais, assim como os mecanismos sinérgicos relacionados à geração, regulação do movimento e estabilidade do corpo humano (Edwards, 2010), investigando a coordenação, regulação e estruturas neurais subjacentes aos movimentos.

Neste contexto, o esforço cognitivo refere-se ao trabalho mental dedicado à percepção, tomada de decisão e planejamento necessário para executar habilidades motoras (ibid.), sendo descrito como um recurso mental individual e limitado utilizado pelo indivíduo em tarefas específicas sob condições operacionais e ambientais (JIANG et al., 2015, p. 2).

Fazendo uma relação aos modelos cognitivos previamente apresentados, esse esforço cognitivo se utiliza de processamento mental caracterizado como carga cognitiva por Johnson-Laird (2002) e conceituado como o nível de recursos psicológicos engajados durante o processo de resolução de problemas. Estes recursos abrangem facetas essenciais da cognição humana, tais como memória, atenção, percepção, representação do conhecimento, raciocínio e criatividade, e que a utilização de processos automáticos libera carga cognitiva para gestão eficiente e otimização do desempenho cognitivo.

Esse processamento de informações descrito ocorre no Sistema Nervoso Central (SNC) relacionado a recursos cognitivos, e é simplificado por Teixeira (2006) em um modelo de integração sensório-motor com três níveis: pré-atencional, atencional e sub-atencional. No nível pré-atencional, o indivíduo recebe estímulos do ambiente externo e interno por meio de receptores sensoriais, incluindo proprioceptores (informação sobre posição e deslocamento) e interoceptores (informação sobre condições internas). Em contraste, os exteroceptores captam informações do ambiente externo, como visão, tato, audição, olfato e paladar.

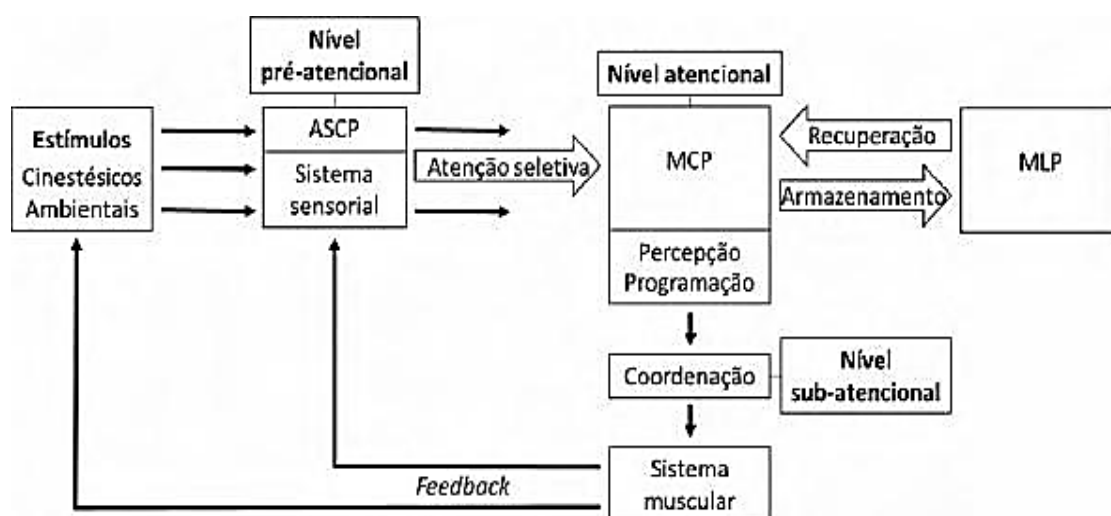


Figura 5 - Modelo de integração sensório-motora e memórias utilizadas nos três níveis de processamento de informação, nível pré-atencional, atencional e sub-atencional
Fonte: Lopes (2017).

Na performance musical, intérpretes enfrentam constantemente estímulos sensoriais diversos (Brown, et al., 2015). São cruciais para a execução de uma performance o perceber, detectar e utilizar eficientemente as informações sensoriais relevantes (Schmidt; Wrisberg, 2010, p. 104). Intérpretes experientes demonstram maior precisão na percepção do corpo, bem como na detecção rápida de estímulos externos, organizando essas informações de maneira eficiente para produzir respostas adaptativas (*feedback*) apropriadas.

3.6.2 Acoplamento audiomotor e a prática da improvisação

A realização de uma performance musical requer uma complexa harmonização entre o controle do movimento e os resultados pretendidos, integrando aspectos sonoros, rítmicos e interpretativos com a ação física, demonstrando uma interconexão entre som e movimento. Pode-se sustentar que a formação dessa conexão entre a atividade motora e a sonoridade almejada é um aspecto essencial da aptidão musical. Estudos indicam que a intensidade desse acoplamento audiomotor é ampliada para materiais musicais previamente praticados (D'Ausilio et al., 2010; Lahav et al., 2007). Isso apoia a ideia de que as ligações audiomotoras são estabelecidas por meio de treinamento intensivo que envolve a aquisição de habilidades a longo prazo e repetições de processos motores (Brown e Palmer, 2012; 2013). Levanta-se a questão sobre a extensão da relação entre a representação mental de um som, que é a concepção do som desejado a ser produzido, e a subsequente ativação da resposta motora na qual esse acoplamento

ocorre. Nesse sentido, a compreensão do processo motor automático, específico a um determinado instrumento, está intrinsecamente relacionada ao acoplamento audiomotor. Portanto, a representação sonora, advinda de uma imagem mental, está vinculada à base de conhecimento do músico que, por meio do acoplamento sensório-motor, desencadeia uma série de movimentos destinados a corresponder a essa representação mental para a produção dos sons desejados. Essa conexão, em resposta a um determinado referente, está diretamente relacionada ao processo de improvisação em si, estabelecendo conexões com estruturas específicas como gênero musical, regras implícitas e vocabulário musical do improvisador.

Esse acoplamento audiomotor é adquirido pelos músicos que, após intenso treinamento em seus instrumentos, tenham desenvolvido um mapeamento preciso entre uma imagem auditiva do som desejado e uma ação motora correspondente produzindo esses sons em seus instrumentos. Por exemplo, um guitarrista pode conceber o som de um acorde, mapeando-o como um padrão de notas no braço do instrumento, de modo que esse som seja prontamente traduzido por diferentes formas de acordes.

Em contraste, o nível apropriado de descrição pode ser o dos gestos motores, dos quais os treinamentos musicais associam um conjunto específico de movimentos utilizados para produzir uma frase ou acorde ao efeito de ação correspondente, ou seja, ao som gerado traduzido por movimentos específicos. Essa perspectiva coaduna-se com as teorias de simulação/emulação motora (Grush, 2004; Jeannerod, 2001), paradigmas de codificação comum (Hommel, 2009; Novembre & Keller, 2014) e cognição incorporada (Maes, 2016), que destacam a interação entre movimento, cognição e percepção.

Voltando a Leman e Maes (2014), em seu artigo “*Action-based effects on music perception*” desenvolvem uma perspectiva intrigante em seu paradigma de cognição musical incorporada, destacando a relação fundamental entre gesto e som, mediada por processos de espelhamento que, dentro de um contexto no qual a ação motora pode resultar na produção de um som específico e, inversamente, um som específico pode desencadear uma ação motora correspondente. Esses achados oferecem suporte à ideia de que uma ação é automaticamente ativada (ou preparada) como resultado da percepção de estímulos auditivos normalmente associados a essa ação. Outros estudos têm se dedicado a examinar os movimentos corporais explícitos que as pessoas realizam em resposta à música, seja através de representações visuais ou de movimento³³. Essas investigações demonstram que os indivíduos são capazes de traduzir consistentemente as características acústicas do som e da música em movimentos corporais,

³³(Eitan e Granot, 2006; Leman et al., 2009; Caramiaux et al., 2010; Godøy, 2010; Kozak et al., 2012; Bernardiet al., 2013; Küssner, 2013; Lotze, 2013).

embora Küssner (2013) observe que músicos tendem a ser mais consistentes na representação auditiva do som e da música por meio de gestos precisos e representações gráficas. A concepção de que a música pode induzir movimentos corporais nos ouvintes implica que a simples audição de música se torna uma experiência cinestésica. O "groove" que é a sensação rítmica criada pela interação entre os instrumentos de uma música, especialmente baixo e bateria, que provoca movimento e envolvimento corporal no ouvinte (Philip, 2013) exemplifica uma qualidade sonora relevante que desencadeia movimentos corporais nos ouvintes (Janata et al., 2012; Stupacher et al., 2013). A noção de movimento corporal induzido pela música pode estar associada a duas concepções que evidenciam como os modelos inversos e o conceito correlato de ressonância motora (ou simulação motora) podem influenciar o envolvimento das pessoas com a música. Segundo Maes e Leman (2014), [...] a incorporação pressupõe a presença de processos de espelhamento que não apenas facilitam a tradução de gestos expressivos em sons, mas também a decodificação inversa, transformando os sons em gestos expressivos (p. 237).

Ao explorar mais a fundo esse conceito, os autores revelam que, durante uma performance musical ao vivo, os músicos engajam-se em movimentos que vão além da simples execução técnica. Esses gestos são identificados como expressões comunicativas (gestos expressivos de apoio), complementando e amplificando a mensagem musical. Paralelamente, membros da plateia não são meros espectadores passivos; eles participam ativamente da experiência ao reagirem à expressão comunicativa na música por meio de seus próprios movimentos distintivos (gestos expressivos de resposta).

Esses gestos, segundo Leman e Maes (2014), desempenham um papel crucial na atribuição de significado ao envolvimento humano sensório-motor com a música. Ao transcenderem a mera execução técnica, os gestos expressivos tornam-se veículos de comunicação que enriquecem a experiência musical, estabelecendo uma ponte única entre músicos e plateia. Essa interação dinâmica, permeada por movimentos e respostas gestuais, contribui para a complexidade e a profundidade da experiência musical, transformando-a em um fenômeno multidimensional.

3.6.3 Representações multimodais: visual, auditiva e cinestésica

Crump, Logan e Kimbrough (2012) realizaram uma pesquisa na qual tanto guitarristas quanto não-guitarristas foram solicitados a identificar um acorde com base em seu som ou em uma fotografia de uma mão tocando o acorde em um braço do instrumento. Os não-guitarristas receberam algum treinamento prévio para reconhecer os acordes. Em cada tentativa, o som

estava em concordância ou discordância com o estímulo visual. Em metade das tentativas, os participantes tinham que desconsiderar a apresentação visual e nomear o acorde ouvido; na outra metade, a situação era invertida. Os resultados indicaram um efeito significativo de *Stroop*³⁴ apenas nos guitarristas, sugerindo que eles possuem representações multimodais de acordes, envolvendo modalidades visual, auditiva e cinestésica. Uma implicação potencial dessa interação de modalidades é que a música composta ou improvisada em um instrumento específico refletirá em parte as características oferecidas por esse instrumento. Em relação à guitarra e ao violão, diversos estudos examinaram como a configuração do braço do instrumento e os movimentos das mãos dos instrumentistas afetam a produção musical (Dean, 2014; Finkelman, 1997; Scott, 2003). É crucial para a pesquisa em questão notar que "[...] guitarristas tendem a relacionar acordes que escutam a padrões específicos de posicionamento dos dedos em seus instrumentos" (Baker, 2001, p. 251), conforme o estilo particular de seu instrumento.

À medida que a execução musical demanda uma sequência mais complexa de ações dentro de limitações temporais, o acoplamento audiomotor desempenha funções distintas para facilitar esse processo se utilizando da memória motora através de procedimentos automáticos via memória procedural.

A espera por *feedback* e a verificação de desvios em relação ao resultado pretendido revelam-se processos excessivamente lentos para servirem como o único mecanismo de correção de erros na performance musical. Além da verificação de erros por meio de *feedback*, o acoplamento audiomotor pode agilizar a correção de erros e o planejamento de ações através de processos de *feedforward*³⁵. Dado que diferentes parâmetros da performance musical impõem diversas demandas cognitivas aos intérpretes, a Análise da Ação Futura (AAF) oferece uma oportunidade para analisar separadamente os parâmetros de *feedback* e examinar os efeitos resultantes. Diante da necessidade de utilização de uma carga cognitiva para execução destes processos de *feedback* de verificação para correção de erros e planejamento de ações através de processos de *feedforward*, percebemos novamente que a utilização de processos automáticos se torna essencial para a disponibilização da carga cognitiva necessária para realizar com eficácia

³⁴O efeito *Stroop* é um fenômeno psicológico que demonstra como o tempo de reação pode ser atrasado quando os estímulos são incongruentes. O efeito Stroop é um fenômeno simples que revela muito sobre como o cérebro processa informações. Primeiramente descrito na década de 1930 pelo psicólogo John Ridley Stroop, o efeito Stroop é nossa tendência a sentir dificuldade em nomear a cor quando ela é usada para soletrar o nome de uma cor diferente. Esse achado simples desempenha um papel significativo na pesquisa psicológica e na psicologia clínica.

³⁵*Feedforward* consiste em uma forma estruturada na geração de ideias, estimulando o desenvolvimento e valorizando as competências. O feedforward vem fortalecer o que pode melhorar e encorajar as pessoas a pensarem em como direcionar seu futuro, na busca por novas ideias e na construção de novas soluções (Ribeiro, 2015).

tais procedimentos.

3.6.3.1 Agrupamento motor, “motor chunking” e PMR.

O “motor chunking” ou agrupamento motor (AM) envolve a consolidação de certos elementos de movimento em grupos que possibilitam a execução eficiente de uma sequência complexa de movimentos ou informações. Por meio da repetição, os elementos individuais são consolidados em uma sequência de ações motoras rápidas e eficientes. O conceito de AM, proposto por Lashley em 1951, é um argumento fundamental para a representação hierárquica das habilidades motoras. Com o desenvolvimento do músico, juntamente com a habilidade de concluir sequências de maneira mais rápida e precisa, a performance revela a formação de agrupamentos temporais específicos, conhecidos como *chunks* (Sakai et al., 2003) ou agrupamentos motores, esse AM são descrições motoras das PMRs. Movimentos elementares que são consolidados em um AM são recuperados de maneira mais rápida e precisa do que quando acionados individualmente pelo nível de seleção (Rosenbaum et al., 1983). Além de promover uma produção sequencial mais fluida, essa organização hierárquica oferece a vantagem de que os AM adquiridos podem ser aplicados no contexto de novas sequências motoras (Sakai et al., 2003), se recombinaando em estruturas maiores e mais complexas.

Em um nível neural, a formação de AM provavelmente ocorre de maneira distribuída pelo córtex pré-motor. Uma pesquisa recente em camundongos revelou padrões de disparo que sugerem a importância dos gânglios basais na seleção e execução dos AM (Jin et al., 2014). Essas descobertas foram complementadas por experimentos de neuroimagem em humanos que identificaram sequências de elementos motores adjacentes em um AM, correlacionando-se com um aumento na atividade de oxigênio no putâmen bilateral (Wymbs et al., 2012).

Além disso, estudos de estimulação não invasiva em seres humanos demonstraram que a área motora suplementar (SMA) e a prévia (pré-SMA) desempenham um papel crucial na iniciação do AM. Esses resultados sugerem que os gânglios da base, SMA e pré-SMA desempenham um papel significativo na representação de (AM) de movimento, alinhando-se com os papéis propostos nas representações de níveis de seleção e intermediário das habilidades motoras (Kennerley et al., 2004).

As formações de agrupamentos de habilidades motoras envolvem processos hierárquicos, semelhantes ao modelo de Clarke, que conforme apresentado anteriormente, sua proposta de Princípio Hierárquico e Cadeia Associativa são estruturas que organizam e manifestam as IM. As características derivadas dos movimentos resultam de suas qualidades, que buscam explicar como a percepção (auditiva, tátil ou visual) é organizada no tempo ou no

espaço.

Essas qualidades podem ser explicadas por meio da consideração de alguns princípios de percepção, como a proximidade (tendência de formar agrupamentos próximos no tempo ou no espaço), a similaridade (tendência de agrupar com base em pontos em comum) e a continuidade (tendência de perpetuar o movimento em uma direção específica) (Gardner, 1985; Luccio, 2011; Snyder, 2000; Sternberg, 2008). Como observado por Miller (1956)

Uma vez que a extensão da memória apresenta um número fixo de agrupamentos, podemos ampliar o número de dígitos de informação que eles contêm simplesmente por meio da construção de agrupamentos cada vez maiores, cada agrupamento contendo mais informações do que antes (p. 93, tradução nossa)³⁶.

A interação entre os limites que definem os agrupamentos é um fenômeno complexo e multifacetado. Em particular, as características rítmicas próximas desempenham um papel crucial ao facilitar a percepção das características de proximidade em relação à altura, estabelecendo uma relação bidirecional entre esses elementos. Ao observar elementos que indicam a continuidade nas alturas, percebe-se um aprimoramento na percepção da continuidade no ritmo, formando uma rede intrincada de relações interconectadas.

Além disso, a sobreposição de princípios que regem o mesmo agrupamento é fundamental para a consolidação de seus limites. Por exemplo, ao reconhecer a proximidade dos objetos, pode-se simultaneamente perceber sua natureza de similaridade ou continuidade, criando uma sinergia entre esses elementos distintos. Esse princípio não se limita apenas à percepção musical; pode ser extrapolado para a memória de habilidades motoras, onde a sobreposição de princípios fundamentais desempenha um papel crucial na formação e consolidação de padrões motores específicos auxiliando na criação da memória muscular.

O modelo proposto por Snyder (2000), que aborda agrupamentos de memória de curto prazo, emerge como uma ferramenta esclarecedora para compreender como os intérpretes processam as intrincadas estruturas musicais durante a improvisação. A capacidade de armazenar e recuperar informações de maneira eficiente desempenha um papel crucial nesse contexto, permitindo ao intérprete realizar uma improvisação com destreza e fluidez.

³⁶No original: [...] since the memory span is a fixed number of chunks, we can increase the number of bits of information that it contains simply by building larger and larger chunks, each chunk containing more information than before.

Uma forma de expandir consideravelmente os limites da memória de curto-prazo é através de "agrupamentos". É importante observar que o número de elementos diferentes que persistem à memória de curta duração é 7. Entretanto, um elemento pode ser formado por mais de um item. Por exemplo, para se lembrar da ordem dos números: 1776149220011984, não é necessário decorar dezesseis números uma vez que percebemos que esses dígitos podem ser decorados como quatro datas (anos). Esses grupos de quatro números já foram associados entre si tantas vezes que os dezesseis dígitos se tornaram na verdade 4 elementos. Esses elementos são chamados de "agrupamentos". Agrupar é consolidar pequenos grupos de elementos de memória associada. [...] Uma unidade musical coerente como uma frase é um exemplo de agrupamento (Snyder, 2000. p. 54, tradução nossa).³⁷

Os agrupamentos cognitivos realizados pelo cérebro com a finalidade de organizar informações numéricas também se aplicam à estruturação de conjuntos de notas musicais por meio de Padrões Melódico Rítmicos (PMRs). Conforme argumenta Bateson (1978), em *Mente e Natureza*, o fenômeno de agrupamento de informações é um princípio geral da percepção de padrões, estendendo-se igualmente ao domínio musical. Na prática da improvisação musical (IM), esse processo resulta na formação de microestruturas, PMRs e frases musicais, as quais condensam informações organizadas em pequenos grupos, englobando aspectos como intervalos, articulação, dinâmica, ritmo, entre outros. Tais estruturas são acessadas e selecionadas durante a improvisação com base em um repertório de informações musicalmente assimiladas e integradas ao conhecimento prévio do músico.

No contexto da improvisação, a composição melódica não se dá nota por nota, mas sim por meio desses agrupamentos, que são memorizados como estruturas, também conhecidas como padrões, modelos, *patterns* ou *licks* e pelo viés da memória motora, AM. Esse processo de criação melódica reflete a maneira pela qual a mente humana organiza números e palavras, revelando-se como uma habilidade cognitiva intrínseca. A triagem e seleção de qual estrutura coerente deve ser acionada em um dado momento durante a improvisação são influenciadas por uma combinação de associações emotivas e racionais. Assim, a cognição musical durante a improvisação não se restringe à manipulação de notas individuais, mas sim à ativação estratégica desses agrupamentos preexistentes na memória musical do intérprete. Este processo,

³⁷No original: One way in which the limits of short-term memory can be stretched considerably is through "chunking". Note that the number of different elements that can persist as Short- Term Memory simultaneously is on average seven. An element may, however, consist of more than one item. For instance, in order to remember the numbers 1776149220011984 we do not really have to remember sixteen numbers once we realize that these digits can be remembered as four dates. These groups of four numbers have been associated with each other so many times that these sixteen digits have actually become four elements. These elements are called "chunks". Chunking is the consolidation of small groups of associated memory elements. [...] A coherent musical unit such as a phrase is an example of a chunk.

influenciado por associações emocionais e racionais, contribui para a fluidez e expressividade da criação musical espontânea. O reconhecimento dessas PMRs como unidades significativas de informação integradas ao AM revela a complexidade e a interconexão de processos cognitivos que permeiam a prática da IM.

Este enfoque na organização e recuperação eficazes das informações durante a improvisação revela-se vital para a compreensão mais profunda das nuances e complexidades subjacentes a essa forma artística. Que segundo Barenboim (2009)

A memória auditiva pode funcionar na base do subconsciente – assim como é possível repetir mecanicamente um número de telefone que se ouviu –, mas em outros casos está ligada a uma reflexão ou observação racional que dá ao cérebro a certeza da lembrança. A criação desses elementos intensificará o processo de codificação que permite programar a memória. É claro que a música é muito mais complexa do que um número de telefone; é necessária muita análise e a compreensão profunda da estrutura para se desenvolver uma lembrança sólida de uma peça completa. É a isso que me refiro como recordação: a realização da memória auditiva por esforço racional (p. 32).

3.6.4 Memória motora e improvisação

A memória motora é uma forma específica de memória sensório-motora associada à memória procedural. Conforme visto anteriormente, tarefas como andar de bicicleta, dirigir um veículo ou tocar um instrumento musical englobam esse tipo de memória. Sua consolidação ocorre por meio de repetição e não segue uma organização em rede como a memória explícita. Sobre a aquisição de habilidades motoras, Diedrichsen e Kornysheva (2015) relatam que a:

Aprendizagem de habilidades motoras geralmente se refere a mudanças neuronais que permitem que um organismo realize uma tarefa motora de maneira melhor, mais rápida ou mais precisa do que antes. Além dessa compreensão aceita do uso comum da palavra, há pouca concordância na literatura sobre uma definição científica mais precisa [...] o termo aprendizagem de habilidades refere-se a melhorias na precisão ou velocidade em uma ampla variedade de tarefas, incluindo a série tempo de reação, toque de dedo sequencial rápido, controle de força sequencial, rastreamento visual, rastreamento, sinergia ou tarefas de configuração manual. Em contraste com a adaptação, o aprendizado de habilidades tipicamente envolve a geração de um novo padrão de movimento e é caracterizado por mudanças na relação velocidade-precisão (p. 228, tradução nossa).³⁸

³⁸No original: Motor skill learning generally refers to neuronal changes that allow an organism to accomplish a motor task better, faster, or more accurately than before. Beyond this accepted understanding of the common use of the word, there is little agreement in the literature about a more precise, scientific definition [...] the term skill learning refers to improvements in accuracy or speed in a wide variety of tasks, including the serial reaction time, fast sequential finger tapping, sequential force control, visual tracing, tracking, and synergy or hand configuration tasks. In contrast to adaptation, skill learning typically involves the generation of a novel movement pattern, and is characterized by shifts in the speed-accuracy relationship.

Ao reconhecer a relevância do papel da memória muscular na improvisação, o guitarrista Wayne Krantz manifesta apreensão em relação ao desenvolvimento de técnicas que reduzam a dependência excessiva dessa memória. No seu manual de improvisação para guitarra, "An Improviser's OS", destaca-se a utilização incomum do termo "fórmula", que nesta pesquisa consideramos como PMR, ao discutir como um conjunto de duas mil e quarenta e oito fórmulas podem ser considerado uma ferramenta para a improvisação.

Em contraste com a maneira usual de ensinar e aprender acordes e escalas, as fórmulas não são tocadas como padrões. Padrões são atalhos que dependem da memória mecânica em vez da teoria subjacente para acessar sons específicos. Eles indicam onde posicionar as mãos para obter um som desejado e, nesse sentido, funcionam bem... Tocar padrões geralmente se enquadra na categoria de execução composicional; uma categoria que inclui qualquer música preconcebida, como padrões de escalas ou modos, padrões de arpejo, formas de acordes, licks, movimentos habituais das mãos, músicas, peças, canções ou riffs - em outras palavras, qualquer coisa aprendida anteriormente (Krantz, 2004, p. 45, tradução nossa)³⁹.

O conceito de "improvisação por padrões ou fórmulas" normalmente refere-se a prática de construir novos materiais a partir de um conjunto diversificado de ideias fragmentárias. Esses fragmentos podem receber diferentes denominações, como 'ideias', 'figuras', 'gestos', 'fórmulas', 'motivos' e outras, sendo frequentemente referidos como '*licks*' na linguagem do *jazz*. Henry Martin, assim como Krantz, adota o termo "fórmulas" de maneira semelhante para descrever ideias musicais que são repetidas de solo para solo. Ele também destaca que as fórmulas de um músico constituem uma biblioteca criada como uma declaração artística e uma assinatura pessoal, inserida em uma tradição estilística. Dessa forma, os improvisadores são reconhecidos não apenas pelo som, considerando aspectos como fraseado, articulação e timbre, mas também pelas fórmulas que incorporam em suas execuções. Paradoxalmente, as fórmulas de Krantz, fundamentadas em todas as combinações possíveis da escala cromática, surgem como resultado de uma tentativa de se distanciar de uma abordagem de execução mais convencionalmente rotulada como "formulística". Krantz concebe as fórmulas como

³⁹No original: In contrast to how chords and scales are usually taught and learned, formulas are not played as patterns. Patterns are shortcuts that rely on mechanical memory rather than the underlying theory to access figures and as tactile-motoric patterns. When we learn an instrument we learn scales and chord shapes as finger routes, which are programmed into the brain and set frames for what we can play. Music that employs movements that lie outside these finger routes can be hard to play and demand extra effort. specific sounds. They indicate where to put the hands to get a desired sound and as such they work fine....[P]laying patterns generally falls under the category of compositional playing; a category that includes any preconceived music such as scale or modal patterns, arpeggio patterns, chord forms, licks, habitual hand moves, tunes, pieces, songs or riffs—in other words, anything previously learned.

[...] puras, intocadas. Elas não têm conotação, nenhuma obrigação melódica ou harmônica. Não dependem de nenhum groove específico, não fazem referência étnica, não têm lealdade estilística. Elas não têm história. São abstrações, até serem tocadas pelo músico. Nas mãos humanas, tornam-se filtros tonais, por meio dos quais a energia musical pode ser canalizada e, posteriormente, moldada e sombreada, tanto melódica quanto harmonicamente (2004, p. 40)⁴⁰.

A afirmação de Krantz é nítida neste contexto: a improvisação sofre uma forte influência da memória motora e, para realizar improvisações mais genuínas, o improvisador necessita descobrir métodos para romper com esses movimentos habituais. Lars Lilliestam (1996), em breve discussão sobre o tema da memória muscular no ensaio "On Playing by Ear", reconhece a significância que os AM e as escolhas de digitações podem ter ao orientar as possibilidades musicais

Uma melodia ou um acorde se torna uma sequência de movimentos ou um padrão de posições dos dedos que são armazenados como memórias musculares. Uma peça musical é, portanto, armazenada tanto como figuras visuais quanto como padrões táteis-motores. Quando aprendemos um instrumento, aprendemos escalas e formas de acordes como rotas de dedos, que são programadas no cérebro e estabelecem os parâmetros para o que podemos tocar. Música que emprega movimentos que se encontram fora dessas rotas de dedos pode ser difícil de tocar e requer esforço adicional (p. 202, tradução nossa)⁴¹.

3.6.4.1 Desenvolvendo a memória motora e a automação de PMR1.

De acordo com Pallazin (2007), durante a fase inicial de aprendizado de uma obra musical, lick, PMR ou fórmula, um novo mapa sensório-motor é criado, e a execução é restrita a uma velocidade mais lenta, uma vez que depende significativamente das funções executivas, como monitoramento sensorial, tomada de decisão, seleção de movimentos e direcionamento e sustentação da atenção (Pallazin, 2007). Na etapa subsequente, quando os novos mapas sensório-motores já estão consolidados, as estruturas subcorticais encarregadas do controle das ações, como os núcleos da base e o cerebelo, armazenam as disposições motoras ou PMRs automatizados e implícitos, que possibilitam o controle dos movimentos, tornando as respostas mais rápidas e eficientes (Ibidem). Isso implica que as funções executivas, por meio de atenção

⁴⁰No original: [...] pure, untouched. They have no connotation, no melodic or harmonic obligation. They rely on no particular groove, make no ethnic reference, have no stylistic allegiance. They have no history. They are abstractions, until they are touched by the musician. In human hands they become tonal filters, through which musical energy can be channelled and subsequently shaped and shaded, melodically and harmonically.

⁴¹"Outside notes" é um termo em inglês que se refere a notas cromáticas tocadas entre os chords tones ou notas da escala da tonalidade. Estas notas são, na maioria das vezes, notas de passagem ou aproximações cromáticas, mas também podem ser notas que apenas provocam alterações nos acordes, este procedimento está intimamente

seletiva e sustentada, vão moldando o plano motor com uma meta bem definida e avaliação perceptiva dos resultados (*feedback*), enquanto a repetição leva às regiões dispositivas (corticais e subcorticais) assumirem o armazenamento dos parâmetros codificados e o controle das respostas. Esse processo ocorre por meio de prática deliberada, conforme sintetizado por Damásio (2011)

Delegar tarefas ao espaço não consciente é o que fazemos quando aprimoramos uma habilidade a tal ponto que deixamos de prestar atenção às etapas técnicas necessárias para exercê-la. Desenvolvemos habilidades à luz clara da consciência, mas depois permitimos que elas desçam para o espaçoso porão da nossa mente, onde não atrapancam a exígua metragem de nosso espaço de reflexão consciente (p. 335).

O método proposto por Hall Crook também se fundamenta na habilidade de aprimorar o desempenho motor por meio da prática deliberada. Ao longo desse método, o autor sugere que, através das funções executivas, o aprendiz conscientemente modele a sua base de conhecimento. Gradualmente, mediante uma rotina de estudo rigorosa e a utilização de ferramentas para monitorar os resultados (por exemplo, gravando as sessões de estudo), o músico desenvolve deliberadamente aspectos como: controle do *timing* (tempo, sincronização, precisão temporal de uma ação ou evento musical) e *pacing* (ritmo, cadência, ou andamento controlado ao longo de uma performance ou execução), maestria na extensão das frases improvisadas, observação da diversidade no discurso (relacionada à variação na densidade de notas, ritmos e pausas), controle intencional de acentuações e dinâmicas nas frases, emprego de técnicas de elaboração de notas guias (a serem alcançadas por notas de passagem, notas auxiliares, cromatismos, sequências, etc.), assim como técnicas de desenvolvimento rítmico (variações), aplicação de inflexões (integração de notas cromáticas ou *outside*⁴² às frases), exploração da flexibilidade rítmica sob um pulso constante (tocando "à frente" e "atrás" do tempo), regulação da dinâmica da improvisação (contrastando a intensidade e densidade entre diferentes partes de uma improvisação), entre outros. Todos esses elementos contribuem para enriquecer e aprimorar a base de conhecimento.

Conforme apontado por Berkowitz (2010) e Pressing (1988), a base de conhecimento composta por elementos musicais pré-elaborados e flexíveis depende das convenções estilísticas para modelar os blocos, ajustando-os aos padrões rítmicos, harmônicos e melódicos esperados. Dessa forma, esses materiais passam por transformações em conformidade com as normas tácitas associadas ao gênero musical e ao idiomatismo instrumental sobre o qual a

improvisação ocorre. Esse processo pode ser intencionalmente orientado através da análise estrutural de repertório significativo do gênero em questão e subsequente desenvolvimento de rotinas de estudo levando a criação de uma memória motora associativa entre o acoplamento audiomotor e a prática da improvisação.

Em suma, o aprendizado associativo sensório-motor é fundamental para a aquisição e domínio de habilidades musicais, especialmente no contexto do aprendizado de um instrumento. Esse processo intrincado envolve a interação entre ação motora e percepção sensorial, resultando na formação de modelos internos que capturam a relação entre ação e som.

À medida que os músicos exploram e interagem com seus instrumentos, eles desenvolvem uma compreensão cada vez mais refinada das relações entre movimento e som, levando à produção intencional de alturas, ritmos e harmonias desejadas.

Como vimos anteriormente, a prática instrumental contínua resulta no desenvolvimento de ligações audiomotoras, fortalecendo a associação entre ação e consequências sonoras. Essas ligações são essenciais para a execução musical fluida e expressiva, facilitando a improvisação e a resposta rápida a estímulos musicais variados, desta forma acessando a automação em sua base de conhecimento.

Além disso, o processo de AM, ou "*motor chunking*", permite a consolidação de movimentos em sequências eficientes, facilitando a execução de sequências complexas de ações motoras de PMRs. Esse processo envolve a organização hierárquica de habilidades motoras e sua representação mental associada, correspondendo assim ao modelo de Clark (1988) do Princípio Hierárquico, Cadeia Associativa e Seleção do Repertório, que a concepção global da ideia musical a partir do Princípio Hierárquico orienta as escolhas em níveis mais específicos, permitindo a estruturação dos elementos musicais conforme uma organização pré-definida, que vai desde agrupamentos menores até estruturas mais complexas. A Cadeia Associativa estabelece uma rede interconectada de ideias musicais durante a performance, enquanto a Seleção do Repertório envolve a montagem de uma sequência de figuras melódicas provenientes do vasto repertório do músico, que estão enraizadas em sua base de conhecimento e serão acessadas conforme a necessidade da situação musical.

Portanto, na IM, os músicos dependem da memória muscular e da habilidade de acessar PMR preexistentes em sua base de conhecimento para, através de uma reorganização de materiais pré-existent, criar de forma espontânea e expressiva. O desenvolvimento dessa memória motora envolve a prática deliberada e a internalização de PMR musicais específicos, adaptados ao contexto estilístico e instrumental. Em resumo, a interação complexa entre ação motora, percepção sensorial e memória muscular desempenha um papel fundamental na

execução musical e na fluidez criativa durante a improvisação.

3.6.5.4 Improvisação como linguagem

O objetivo deste subcapítulo consiste em examinar as similaridades na organização da música em relação à linguagem, destacando suas correspondências estruturais. Contudo, é importante salientar que a música não deve ser considerada estritamente como linguagem. Embora sua analogia com a linguagem sugira similaridades em termos de construção fraseológica e estruturas organizacionais, é importante reconhecer que a música é uma forma de expressão distinta. Porém, na tradição do jazz, é usual a comparação com a linguagem conforme Lopes (2023).

Em todas as escolas de jazz, é comum ouvir a expressão ‘linguagem do jazz’. Intrinsecamente, a linguagem vem com um conjunto de regras, como gramática, ortografia, pontuação, etc., que tornam possível que uma linguagem seja amplamente compreendida entre grupos de pessoas. Da mesma forma, para que os músicos de jazz possam comunicar ideias musicais fluentemente, eles devem estar familiarizados com as regras da ‘linguagem do jazz’, como teoria harmônica, estrutura de escalas e padrões rítmicos, entre muitos outros elementos musicais. (Lopes b., p. 5, 2023)⁴³

Da mesma forma que a linguagem, a música é constituída por elementos perceptuais distintos que são organizados em sequências hierarquicamente estruturadas, seguindo princípios sintáticos (Lerdahl e Jackendoff 1983, p. 25). Sobre a estruturação da linguagem, Saussure (2011) afirma que esta

[...] consiste em agrupar unidades individuais em sentenças ou estruturas maiores [...] essas unidades estruturais se combinam entre si ‘sintagmaticamente’ e ‘paradigmaticamente’, relacionadas e opostas às unidades alternativas que seriam permitidas no mesmo grupo (p. 195, tradução nossa)⁴⁴.

Essa abordagem linguística pode ser aplicada ao campo da música, permitindo a análise musical por meio de processos similares aos da gramática transformacional de acordo com a *Generative Theory of Tonal Music* (GTTM), como veremos a seguir. Assim, procedimentos como negação, inversão e interrogativo podem ser realizados em uma composição musical,

⁴³ No original: In every jazz school, it is common to hear the expression “jazz language”. Intrinsically, language comes with a set of rules, such as grammar, spelling, punctuation, etc., which make it possible for a language to be understood widely among groups of people. Similarly, for jazz musicians to communicate musical ideas fluently, they must be conversant in the rules of “the jazz language,” such as harmonic theory, scale structure, and rhythmic patterns, among many other musical elements.

⁴⁴ No original: The structure of language consists of grouping individual units into sentences or larger structures. Ferdinand de Saussure observes that these structural units combine with each other “syntagmatically” and “paradigmatically”, related and opposite to the alternative units that would be allowed in the same group.

modificando os sons e sua ordenação, com a harmonia desempenhando um papel crucial na expressão musical (SZOCS, 2021).

No contexto da linguagem e da música, segundo Jackendoff (2009), é fundamental estabelecer uma estrutura ordenada para suas representações, a fim de possibilitar a combinação eficiente desses elementos por meio de um sistema de regras ou esquemas estruturais, uma vez que

Ambas (música e linguagem) exigem capacidade de armazenamento para guardar representações e a habilidade de combinar essas representações usando um sistema de regras ou esquemas estruturais (p. 195)⁴⁵.

3.6.5.4 Música linguagem

Enquanto toda linguagem representa um sistema para comunicar ideias, pensamentos ou sentimentos, na música, os símbolos sonoros são organizados de maneira a se assemelharem à linguagem verbal em termos de organização.

A comparação entre a linguagem musical e a linguagem verbal oferece uma nova perspectiva não apenas sobre música, mas também sobre a linguagem natural, permitindo uma compreensão mais ampla do ser humano e de sua capacidade de raciocínio e expressão (Lopes, B. 2023). Noam Chomsky, em "Aspects of the Theory of Syntax" (1965) e "Syntactic Structures" (1957), abordou as línguas naturais em relação a uma gramática universal inerente a todos os seres humanos, a partir de uma compreensão biologicamente fundamentada de como a linguagem funciona. Essa perspectiva sugere que as diversas línguas que se desenvolveram ao redor do mundo têm raízes comuns nesse entendimento inato da estrutura linguística. As contribuições de Chomsky transcendem o campo da linguística e têm impacto significativo na musicologia. Suas teorias sobre gramática universal e estrutura linguística têm sido aplicadas na análise e compreensão da música, especialmente na exploração das estruturas musicais inatas e na compreensão das habilidades naturais dos seres humanos para processar e produzir música (Lopes, 2023):

A música assemelha-se à linguagem. Expressões como idioma musical e entonação musical não são nenhuma metáfora. Contudo, música não é linguagem. Sua similitude com a linguagem indica o caminho para o intrínseco, bem como para o vago. Quem toma a música de forma literal como linguagem é induzido ao erro. [...] assemelha-se com a linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A sequência de sons converteu-se em lógica: existe certo e errado. Porém, aquilo que foi dito não pode

⁴⁵ No original: Both require storage capacity for storing representations and the ability to combine these representations using a system of rules or structural schemes.

se desprender da música. Ela não compõe nenhum sistema de signos (Adorno, 1956, p. 251, tradução de Manoel Dourado Bastos)⁴⁶.

A reflexão de Chomsky sobre o estudo da linguagem humana como uma investigação da "essência humana" (Szocs, 2021) destaca a importância fundamental desse campo de estudo para entendermos as características distintivas da mente humana que, segundo Chomsky, são exclusivas da espécie humana (2006, p. 26-33).

No âmbito da linguística, Chomsky foi o pioneiro ao introduzir a ideia de que os seres humanos nascem com uma "faculdade de linguagem" (Chomsky, 1957, p. 47). Essa concepção foi posteriormente apoiada pelo linguista alemão Erich Heinz Lenneberg em sua obra "Fundamentos Biológicos da Linguagem", publicada em 1967, que considera a estrutura biológica subjacente à capacidade linguística inata dos seres humanos.

3.6.5.4 A teoria generativa da música tonal (GTTM)

No prefácio do livro *A Generative Theory of Tonal Music (GTTM)*⁴⁷49, de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), os autores destacam que a teoria de Chomsky proporciona uma "[...] descrição formal das intuições musicais de um ouvinte experiente em um idioma musical [...]", visando elucidar a singular capacidade humana de compreensão musical. A obra de Lerdahl e Jackendoff foi motivada pelas Palestras Charles Eliot Norton de 1973, proferidas por Leonard Bernstein na Universidade Harvard, em que instigou aos pesquisadores a descobrirem uma gramática musical capaz de explicar a mente musical humana de maneira científica, em linha com a gramática transformacional ou generativa revolucionária de Noam Chomsky. Além disso, Martin Rohrmeier adotou uma abordagem semelhante, influenciada por Chomsky, em suas investigações da musicologia cognitiva (Lopes, 2023).

Música e linguagem são frequentemente equiparadas como sistemas de comunicação universais, fundamentados em sons organizados hierarquicamente e regras gramaticais que regem a concatenação dos elementos. Após a constatação de que o processamento de música e linguagem ativa áreas cerebrais semelhantes, iniciaram-se estudos sobre a aquisição dessas duas formas de comunicação. A indagação que desperta o interesse de linguistas e músicos trata-se

⁴⁶Adorno, T. (2008). Fragmento sobre música e linguagem. *Trans/Form/Ação*, 31(2), 167–171. <https://doi.org/10.1590/s0101-3173200800020001> estudo para entendermos as características distintivas da mente humana que, segundo Chomsky, são exclusivas da espécie humana (2006, p. 26-33).

⁴⁷ Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983).

de compreender se a linguagem verbal é aprendida por crianças como um sistema musical (SZOCS, 2021).

A teoria gerativa da música tonal (GTTM) busca representar uma "[...] descrição formal das intuições musicais de um ouvinte experiente em um idioma musical [...]" (GTTM, 1983), com o objetivo de esclarecer a capacidade humana única de compreensão musical.

Ao contrário das principais metodologias de análise musical anteriores, a GTTM interpreta os processos mentais pelos quais o ouvinte constrói uma compreensão da música a partir da construção de redes da memória implícita, que ocorre de maneira independente dos processos conscientes. Conforme visto anteriormente, um dos principais processos desse tipo de memória é a memória de procedimentos, que utiliza essas ferramentas para elucidar a estrutura de composições individuais.

Os autores designam sua teoria como generativa, em alusão ao conceito linguístico (advindo da matemática), denotando a "geração" de sentenças gramaticais, isto é, a implícita definição de sentenças possíveis mediante regras. É importante ressaltar que "geração" não equivale à "produção", sendo a gramática a responsável pela "geração", não o falante (Muns, 2015, p. 2). Todavia, o falante faz uso da capacidade generativa de sua gramática para produzir sentenças, da mesma forma que o ouvinte emprega tal capacidade para analisá-las e compreendê-las.

[...] o que realmente interessa em uma gramática generativa é a estrutura que ela atribui às sentenças, não quais sequências de palavras são ou não são sentenças gramaticais. (GTTM, cf. 112, p. 6).⁴⁸⁵⁰

A GTTM focaliza quatro sistemas hierárquicos que moldam nossas intuições musicais. Cada um desses sistemas é expresso em uma estrutura hierárquica rígida, onde as regiões dominantes contêm elementos subordinados menores e elementos iguais existem contiguamente dentro de um nível hierárquico específico e explícito. Na GTTM, qualquer nível pode ser de pequena ou grande escala, dependendo do tamanho de seus elementos.

O primeiro sistema hierárquico é a análise de agrupamento como o componente mais básico para a compreensão musical. Ela expressa uma segmentação hierárquica de uma peça em motivos (*licks* ou PMRs), frases, períodos e seções ainda maiores. Essa estrutura se organiza a partir de unidades menores e identificáveis como um lick ou uma PMR que se acoplam a outras unidades semelhantes, igualmente identificáveis, formando estruturas maiores como

⁴⁸ No original: [...] what is really of interest in generative grammar is the structure it assigns to sentences, not which strings of words are or are not grammatical sentences.

frases musicais que, por sua vez, podem se conectar a outras estruturas semelhantes, constituindo, desta forma, uma nova estrutura identificável como um período e seções. Essa hierarquização é constituída à semelhança de organizações linguísticas.

O segundo é a estrutura métrica em que expressa a intuição de que os eventos de uma peça estão relacionados a uma alternância regular de batidas fortes e fracas em vários níveis hierárquicos. Ela é uma base crucial para todas as estruturas e reduções da GTTM. Essas estruturas se formam a partir de grupamentos métricos identificáveis por ciclos, como compassos e quadraturas. Dentro do contexto musical, a quadratura é um princípio que estabelece uma simetria métrica da frase musical, dividindo-a em fragmentos de igual duração, como por exemplo, um *standard* de jazz costuma ter 32 compassos e a fórmula típica do blues tem 12 compassos; todas organizadas por partes constituídas de grupamentos de 4 compassos.

O terceiro é a redução de extensão temporal (RETs), que se baseiam em informações obtidas das estruturas métricas e de grupamento. Elas estabelecem organizações hierárquicas em estilo de árvore unindo extensões temporais em todos os níveis temporais de uma obra. A análise de RET começa nos menores níveis, onde a estrutura métrica divide a música em batidas de comprimento igual e avança por todos os níveis maiores, onde a estrutura de agrupamento divide a música em motivos, frases, períodos, grupos temáticos e divisões ainda maiores. Além disso, ela especifica um "núcleo" (ou evento mais estruturalmente importante) para cada extensão temporal em todos os níveis hierárquicos da análise. Uma análise de RET concluída é frequentemente chamada de árvore de extensão temporal.

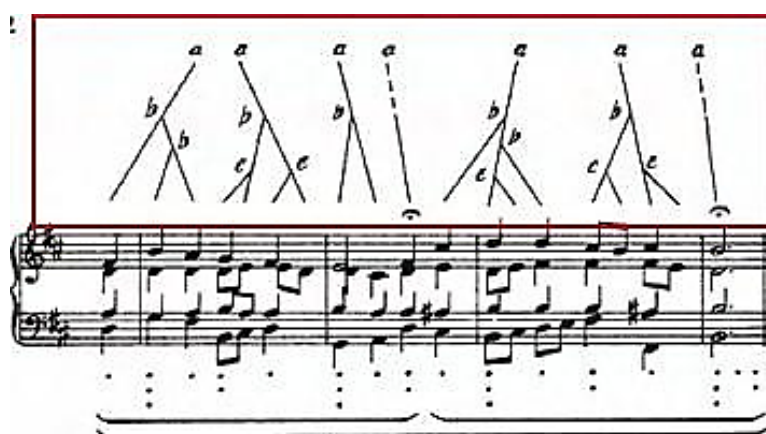


Figura 6 - Representação da GTTM na forma de árvore de extensão temporal
Fonte: GTTM (1996)⁴⁹

⁴⁹ Martin Rohrmeier, "Towards a Generative Syntax of Tonal Harmony", *Journal of Mathematics and Music* 5, número 1 (2011, p. 35-53).

E o quarto é a redução prolongacional (RP) se organiza a partir da percepção de padrões de tensão e relaxamento em uma determinada obra, com termos estruturais precisos. Na redução de extensão temporal, a hierarquia de eventos menos e mais importantes é estabelecida de acordo com a estabilidade rítmica. Na redução prolongacional, a hierarquia está relacionada com a estabilidade relativa expressa em termos de continuidade e progressão, o movimento em direção à tensão ou relaxamento e o grau de conclusão ou não conclusão.

A necessidade de redução prolongacional surge principalmente de duas limitações das reduções de extensão temporal. A primeira é que a redução de extensão temporal não expressa o sentido de continuidade produzido pelo ritmo harmônico. A segunda é que, embora a redução de extensão temporal estabeleça que eventos de altura específica são ouvidos em relação a uma batida específica, dentro de um grupo específico, ela não diz nada sobre como a música flui através desses segmentos no sentido harmônico.

[...] o sistema clássico de altura tonal ocidental - o sistema de escalas maior-menor, as classificações tradicionais de consonância e dissonância, o sistema harmônico triádico com suas raízes e inversões, o sistema de círculo de quintas e os princípios de boa condução de vozes. Embora todos esses princípios possam e devam ser formalizados, eles são em grande parte específicos do idioma musical e são bem compreendidos informalmente dentro das disciplinas tradicionais de harmonia e contraponto. Nada será perdido se convenientemente os considerarmos como uma entrada para a teoria de reduções. (GTTM, 1996, p. 117, tradução nossa).⁵⁰

Corroborando com a organização estrutural proposta pela GTTM, Lerdahl e Jackendoff (apud Imberty, 2011) desenvolveram suas concepções a partir de três princípios essenciais. Esses princípios são os seguintes: (a) as formas são inerentes e suas leis operam desde o nascimento; (b) as formas são universais e independentes da cultura ou contexto; (c) as formas seguem um princípio geral de isomorfismo, que abrange aspectos fisiológicos, psicológicos e sociológicos. Esses princípios foram adotados por várias vertentes das teorias cognitivas da linguagem e da música.

Inicialmente, destaca-se a existência de habilidades ou competências específicas para a linguagem ou música, as quais operam por meio de estruturas gramaticais capazes de gerar sequências linguísticas ou musicais. Essas estruturas musicais, semelhantes às construções

⁵⁰ No original: [...] the classical Western tonal pitch system – the major-minor scale system, the traditional classifications of consonance and dissonance, the triadic harmonic system with its roots and inversions, the circle-of-fifths system, and the principles of good voice-leading. Though all of these principles could and should be formalised, they are largely idiom-specific, and are well understood informally within the traditional disciplines of harmony and counterpoint. Nothing will be lost if we conveniently consider them to be an input to the theory of reductions.

gramaticais, são consideradas como uma série de aptidões ou habilidades inatas, cujo funcionamento não é afetado pela exposição ao ambiente desde a infância até a idade adulta.

Em segundo lugar, enfatiza-se a presença de universos linguísticos e musicais, que constituem elementos intrínsecos do pensamento humano. Esses universos podem ser expressos por meio de regras básicas que compõem um núcleo da gramática comum a todas as línguas ou sistemas musicais, gerando sequências de fórmulas específicas encontradas em todas as culturas (Rajão, 2017, p. 115). Na música, a análise de diferentes gramáticas musicais pode levar à identificação de formas universais elementares presentes em todas as culturas, as quais são estruturadas pelo sistema psicológico humano e compartilhadas por todos os indivíduos.

3.6.5.4 Dialogismo

O conceito de dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin na linguística, pode se apresentar como uma ferramenta para examinar a organização musical e os fenômenos discursivos na prática da improvisação. Bakhtin conceitua o dialogismo como a essência do funcionamento real da linguagem, onde todos os enunciados são construídos a partir de outros, resultando em uma interação “viva e tensa” entre discursos (Bakhtin, 1988, p. 88 in Fiorin, 2006). Essa interação é crucial para a formação do “[...] sentimento compartilhado socialmente [...]” (Bakhtin, 1988) na improvisação, onde os discursos de terceiros são assimilados e remodelados para estabelecer novas conexões de significado.

Bakhtin considera tanto as vozes individuais quanto as sociais ao analisar o dialogismo, observando como os enunciados são moldados pelas opiniões dos interlocutores e como a fala do outro pode ser reinterpretada com diferentes entonações. Para Bakhtin, o dialogismo é uma característica intrínseca aos enunciados, uma vez que todos eles estão em relação uns com os outros, demandando resposta e compreensão ativa, “[...] que é tecida pelo contato entre esses discursos e estabelecer seus nós, que são as relações de sentido criadas entre os enunciados.” (Martini, 2014).

Segundo Fiorin, “[...] todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.” (Fiorin, 2006, p. 19). Essa interação pode se manifestar por meio de uma nova interpretação de um tema ou padrão, na conexão entre um solo improvisado e o tema, na sua interação com a harmonia, na dinâmica entre os músicos durante a performance, na colaboração entre os improvisadores, na interação entre o intérprete e o público, e em todos os outros componentes que possam afetar o ato de uma performance de improvisação. Em outras palavras, de acordo com Volóchinov, “[...] todo enunciado [...] responde a algo e orienta-se

para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais” (2017, p. 184).

O conceito de dialogismo se manifesta na composição musical, onde a voz do outro é incorporada de forma sensível e intencional. Ele é subdividido em duas formas: o discurso alheio demarcado, que consiste em citações explícitas e separadas, e o discurso alheio não demarcado, que envolve uma estilização do discurso, agregando a voz do enunciador à voz original para criar novos significados.

Portanto, o dialogismo é uma construção de incorporação e proposição de ideias em relação a outros discursos, refletindo diversas visões de mundo e estruturando os enunciados de maneira única e constante. Esse fenômeno pode ser verificado em uma IM coletiva, onde os diversos participantes possuem bases de conhecimentos diferentes, e desta forma cada um irá reagir ao mesmo referente de forma única, fomentando o discurso coletivo a partir destas proposições e consequentemente suas respostas. Essa estrutura fornece uma nova perspectiva em relação ao referente e à base de conhecimento. Como todo discurso proposto, invoca uma resposta que será formulada a partir de uma base de conhecimento individual, e essa resposta invocará um novo enunciado a partir de uma outra base de conhecimento única, criando assim, um elo na cadeia de discursos. Esta dinâmica, em relação às IMs, sugere que este processo pode ser aplicado como uma forma de compreensão do fenômeno da improvisação coletiva musical, onde cada novo elemento proposto, desencadeará uma nova proposição discursiva.

3.6.5.4 Neurociência, linguagem, sintaxe e música

Em 2008, uma equipe de pesquisadores da Escola de Medicina da Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, realizou um estudo para investigar a atividade cerebral durante a interação musical entre dois músicos de *jazz*. Os músicos tocaram peças de memória e participaram de improvisação mútua, criando uma espécie de diálogo musical espontâneo. O Dr. Charles Limb, cirurgião, neurocientista e músico, liderou a pesquisa junto com seus colegas, utilizando ressonância magnética funcional (fMRI) para mapear a atividade cerebral dos músicos durante a execução. Os resultados revelaram uma alta atividade em áreas do cérebro associadas à sintaxe e à linguagem durante a IM.⁵¹

Surpreendentemente, as partes do cérebro responsáveis pela interpretação do significado estavam desativadas durante o diálogo das improvisações, conforme relatado por Limb à Live Science. Essa descoberta levantou a hipótese de que existe uma diferença fundamental no

51 The. (2014, fevereiro 20). Brain on jazz: Study puts pianists in MRI language.

processamento cerebral entre a música e a linguagem, sugerindo que o cérebro utiliza diferentes mecanismos para cada uma delas. Apesar da ausência de atividade nas áreas semânticas, as regiões relacionadas à sintaxe e à linguagem foram ativadas durante a IM, indicando uma correspondência na atividade cerebral durante as conversas verbais e musicais. É importante esclarecer o conceito de "significado musical" neste contexto, que se refere ao propósito funcional dentro da própria estrutura musical, em contraste com o significado semântico que pode estar associado à linguagem verbal.

3.6.5.5 Sintaxe

A sintaxe pode ser entendida, no contexto musical, como um conjunto de regras que regem a combinação de elementos estruturais como sons ou palavras em sequências coerentes e significativas. Tanto na linguagem verbal quanto na estrutura musical, essas sequências não surgem de forma aleatória, mas são guiadas por princípios generativos que operam em vários níveis de organização (Szocs, 2021). Na linguagem verbal, esses níveis incluem a formação de palavras, frases e sentenças, enquanto na estrutura musical, abrange acordes, progressões harmônicas e tonalidades (Patel, 2003, p. 51-55).

A função sintática desempenha o papel de situar uma palavra dentro de uma estrutura maior, como uma sentença ou frase, determinando sua função e significado no contexto em que está inserida. Por outro lado, a análise morfológica concentra-se especificamente nas características individuais da palavra, isolando-as para um estudo mais detalhado. Em resumo, enquanto a análise sintática fornece uma visão abrangente das relações entre os elementos linguísticos, a análise morfológica restringe-se à análise das características intrínsecas de uma palavra dentro de determinado contexto de uso (Patel, p. 51-55, 2003).

No sistema de análise musical Schenkeriano, a música é concebida como uma hierarquia em que as notas, em qualquer nível, são consideradas como extensões de uma sequência de sons do nível inferior para o nível superior. Busca revelar a estrutura profunda de obras compostas dentro do sistema tonal. Fundamentado na ideia de que toda peça tonal bem construída deriva de uma estrutura subjacente simples, denominada *Ursatz* (estrutura-base), esse sistema propõe uma leitura hierárquica da música em três níveis: superfície (*Vordergrund*), médio plano (*Mittelgrund*) e fundo estrutural (*Hintergrund*). A análise consiste em reduzir progressivamente os elementos ornamentais da música até alcançar uma progressão fundamental sustentada por uma base harmônica cadêncial. Por meio de representações gráficas específicas, o sistema

evidencia como os detalhes da superfície decoram e prolongam estruturas mais profundas. O objetivo central é demonstrar a coerência interna e a organicidade das obras, ressaltando a inteligência composicional de autores como Bach, Mozart e Beethoven, cuja música Schenker considerava como a mais exemplar dentro do estilo tonal.

A percepção de um ou mais sons como pertencentes a um determinado contexto musical envolve(m) o que é chamado de "audição associativa" (Larson, 2005, p. 71). Essa extensão determina qual som é considerado estável em um dado contexto harmônico, enquanto a noção de prolongamento está intrinsecamente ligada à relação de consonância que navega entre os polos de estabilidade e tensão presentes na música tonal (LARSON, 1998, p. 29).

Conforme delineado por José Luiz Fiorin (1992), o percurso gerativo de sentido, segundo Schenker, é caracterizado como uma sequência de níveis, cada um dos quais suscetível a uma descrição apropriada, demonstrando como o sentido é produzido e interpretado, em um processo que transita do mais simples e abstrato ao mais complexo (Monteiro, 2021). No modelo proposto, Fiorin sugere que esse percurso é organizado em três níveis (Fiorin, 1992, p. 17). Em sua obra "*Der freie Satz*", Schenker argumenta que a análise da música tonal inevitavelmente revela uma estrutura fundamental em um nível mais profundo da organização textual musical, que ele denomina de *Hintergrund* (plano profundo), o qual, por meio de uma série de procedimentos de complexificação, culmina nas camadas intermediárias do *Mittelgrund* (plano intermediário), para então, por meio de transformações análogas, emergir no *Vordergrund* (plano de superfície) e na partitura musical — isto é, no próprio discurso musical. Schenker esclarece que "independentemente da forma como o plano de superfície se desdobra, a estrutura fundamental do plano profundo e os níveis de transformação do plano intermediário garantem sua organicidade" (SCHENKER, 1979, p. 5).

O músico em desenvolvimento não deve apenas "memorizar *licks*", (PMRs) mas aprender a ornamentar essas ideias com as suas próprias, formando conceitos que, por fim, moldarão um estilo individual. Ao construir um vocabulário dessas ideias melódicas, podemos começar a conectá-las em possibilidades infinitas para formar frases maiores e solos completos⁵³ (p. 3, tradução nossa).⁵⁴

Wise apresenta exemplos nos quais fragmentos musicais ou PMRs são concebidos como unidades dentro de estruturas linguísticas mais amplas, visando criar métodos mais rápidos e eficazes de utilizar esse "vocabulário" em situações de performance de improvisação, buscando simplificar o processo cognitivo. Por exemplo, um "*lick*" ou PMR pode ser comparado a uma palavra. Assim como as palavras são combinadas para formar frases, os PMRs são agrupados para formar frases musicais. Essas frases, por sua vez, podem ser expandidas para compor solos mais elaborados. Percebemos que estes procedimentos são similares aos propostos pela GTTM, ao modelo de Princípio Hierárquico e Cadeia Associativa de Clarke e a teoria de agrupamento motor.

⁵³ No original: "The developing musician should not merely 'memorize licks', but rather learn to embellish these ideas with their own, forming concepts that will ultimately shape an individual style. By building a vocabulary of these melodic ideas, we can begin to connect them in infinite ways to create longer phrases and complete solos."

⁵⁴ Um termo utilizado no jazz, blues e música pop para descrever um pequeno motivo melódico reconhecível, fórmula ou frase. Músicos de jazz e blues que improvisam têm à sua disposição um repertório de "*licks*", alguns de sua própria invenção pelos quais podem ser identificados, outros emprestados de outros músicos, e um solo pode ser pouco mais do que a concatenação de vários desses fragmentos. Em alguns estilos (por exemplo, slow blues) e para algumas progressões de acordes ubíquas (por exemplo, I–II–V–I), um repertório comum de "*licks*" está em circulação. [Robert Witmer, 'Lick,' Grove Music Online. Disponível em: outros emprestados de outros músicos, e um solo pode ser pouco mais do que a concatenação de vários desses fragmentos. Em alguns estilos (por exemplo, slow blues) e para algumas progressões de acordes ubíquas (por exemplo, I–II–V–I), um repertório comum de "*licks*" está em circulação. [Robert Witmer, 'Lick,' Grove Music Online. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001./omo-9781561592630-e-0000049259>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2023.



Figura 8- Exemplo musical de um PMR representando uma palavra.
Fonte: Lopes (2014 p. 11).



Figura 9 - Exemplo musical de 3 PMRs formando uma frase.
Fonte: Lopes (2014, p. 11)⁵⁵

⁵⁵ Nesta figura não consideramos o acorde de G7 como alterado, neste exemplona há elementos que sugiram essa nomenclatura.

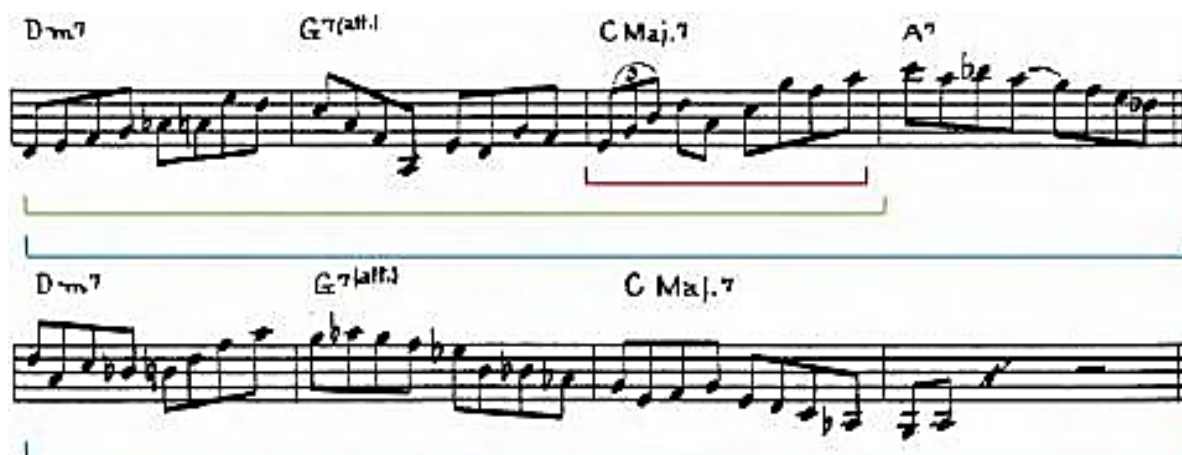


Figura 10 - Exemplo musical de 8 PMRs, que combinados formam duas frases, que por sua constroem um parágrafo.

Fonte: Lopes (2014, p. 11⁵⁶)⁵⁸

Wise (1982) ressalta a importância da expansão do vocabulário e estabelece uma analogia entre um estudante de *jazz* e um aluno do ensino médio no que diz respeito à aquisição de vocabulário. Embora o título do livro de Wise seja denominado "bíblia", sua obra se assemelha mais a um dicionário no contexto do jargão do *jazz*, oferecendo orientações sobre como utilizar efetivamente PMRs como "palavras" musicais na prática (Lopes, 2023). Além disso, Wise esclarece que a ampliação do vocabulário pode ser alcançada através da imitação de outros músicos em gravações ou performances ao vivo, bem como pelo estudo de transcrições de seu próprio instrumento ou de outros, adicionando uma nova palavra ou frase de cada vez. Esse processo representa uma forma gradual de aprender e expandir a linguagem da improvisação, permitindo aos músicos aprimorar suas habilidades interpretativas e expressivas.

Quanto à metáfora da música como linguagem, Les Wise (1982) afirma que:

A improvisação musical é uma linguagem, assim como o inglês, o francês, o espanhol e o alemão são línguas. Ela precisa ser aprendida. Claro, eventualmente pode e vai parecer natural e 'improvisada', mas primeiro deve ser aprendida da mesma maneira artificial que aprendemos nossa própria língua ou da mesma maneira artificial que aprenderíamos qualquer nova língua. Uma palavra de cada vez - sua pronúncia, ortografia, significado, uso correto, etc. (p.3)⁵⁷.

⁵⁶ Nesta figura não consideramos o acorde de G7 como alterado, neste exemplo há elementos que sugerem essa nomenclatura.

⁵⁷ No original: Musical improvisation is a language, just as English, French, Spanish and German are languages. It has to be learned. Sure it can and will eventually feel natural and "improvised," but it first must be learned in the

Aprofundando neste conceito, a pesquisadora de *jazz* Ingrid Monson (1996) esclarece acerca de sua metodologia e aponta que desenvolve uma

[...] perspectiva sobre essas várias metáforas linguísticas (especialmente a improvisação como conversa) e sobre a questão mais geral da música como um discurso cultural que considera tanto a análise detalhada da música quanto a análise cultural de como a improvisação tem sido parte da construção de significado, identidade e crítica na sociedade afro-americana e americana do século XX (p. 284, tradução nossa)⁵⁸.

Segundo Lopes (2023), as interpretações metafóricas apresentadas por Wise e Monson estão estreitamente entrelaçadas. Quando consideradas sob a ótica da aprendizagem de linguagem, torna-se claro que dominar um idioma envolve mais do que apenas compreender gramática e sintaxe. Na realidade, cada componente linguístico carrega consigo profundas conotações culturais e sociais, que são expressas por meio do uso da linguagem. Isso ressalta a importância crucial de alcançar uma compreensão abrangente da improvisação e seu contexto cultural e simbólico, partindo deste entendimento, podemos estender esse procedimento para qualquer prática de improvisação que compartilhe de elementos estruturais e idiomáticos.

Percebemos também, que as propostas formuladas por Wise estão de acordo com as formulações de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1996) no livro "*A Generative Theory of Tonal Music*" (GTTM), conforme apresentado anteriormente.

3.6.5.6 Neurociência: música e o cérebro

Em novembro de 2018, a "Society for Neuroscience" organizou sua conferência anual, cujo tema foi "Diálogos entre Neurociência e Sociedade: Música e o Cérebro". Um dos palestrantes principais foi Pat Metheny⁵⁹, um renomado guitarrista de jazz que recebeu três álbuns de ouro, 20 prêmios Grammy e, notavelmente, aos 18 anos, tornou-se o professor mais jovem da história da Universidade de Miami. Aos 19 anos, alcançou o mesmo título na Berklee

same contrived manner that we learned our own language or in the same contrived way that we would learn any new language. One word at a time - its pronunciation, use, etc.

⁵⁸ No original: [...] a perspective on these various linguistic metaphors (especially improvisation as conversation) and on the more general issue of music as a cultural discourse that considers both close analysis of the music and cultural analysis of how improvisation has been part of the construction of meaning, identity, and critique in twentieth-century African American and American Society.

⁵⁹ Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yhAbNv1gJT8>. Acesso em: 04 jun. 2023.

College of Music, em que mais tarde, em 1996, recebeu o título de doutor honoris causa.

Durante sua apresentação⁶⁰, Metheny aborda a música como uma linguagem universal e uma influência significativa no mundo contemporâneo. Ele analisou o impacto da música no funcionamento do cérebro humano, na regulação das emoções e na formação da memória, observou o impacto da música no cérebro, em nossas emoções e memória, bem como o papel da música como terapia. Também considerou os processos de criatividade na música, nas artes e nas ciências (Lopes, 2014). Segundo Metheny (2018), na performance de jazz,

[...] o cérebro encontra a alma, naquele lugar onde o objetivo da consciência máxima é um componente essencial do que é necessário para ser um grande músico, o mesmo senso de consciência é também, paradoxalmente, aquilo que você encontra desaparecendo completamente à medida que você chega aos seus melhores momentos no palco [...] (Metheny, *Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain*, Youtube, 14 de nov. de 2018 (min 7:46)⁶¹.

Ele observou que essa consciência, paradoxalmente, tende a desvanecer-se durante os momentos mais elevados no palco (Lopes, 2014). Essa reflexão do artista tem implicações profundas para a pesquisa em questão, indicando que a eficácia na comunicação da linguagem jazzística ou da improvisação requer não apenas um profundo entendimento da gramática, sintaxe e processos cognitivos, mas também a capacidade de transcender essas “regras” durante a performance.

3.7 IMPROVISACÃO E LINGUAGEM

Para compreender um processo teoricamente complexo como este, é proveitoso examinar como os músicos de jazz compreendem a improvisação. Suas vivências como “improvisadores profissionais”⁶², educadores e influenciadores na cultura do jazz conferem relevância às suas observações (Lopes, 2023). Como observado por Les Wise, a performance musical não é uma “[...] a habilidade concedida por Deus de inventar melodias do nada. Não vem de um raio, permitindo que alguém seja um solista excepcional. Não é um dom divino que apenas alguns de nós têm porque somos especiais [...] (1982, p. 23, tradução nossa)”⁶³.

⁶⁰ A transcrição completa da palestra encontra-se anexada na seção “anexos” deste trabalho.

⁶¹ *Dialogues Between Neuroscience and Society* (min 7:46).

⁶² Termo utilizado por Pat Metheny no *Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain*, 2018. No original: “Musical improvisation. Let's define what it is not. It is not the God-given ability to invent melodies from out of the sky. It does not come from a bolt of lightning, enabling one to be a monster soloist. It is not a divine gift which only a few of us have because we are special.”

⁶³ Termo utilizado por Pat Metheny no *Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain*, 2018. No original: “Musical improvisation. Let's define what it is not. It is not the God-given ability to invent melodies from out of the sky. It does not come from a bolt of lightning, enabling one to be a monster soloist. It is not a

Igualmente, o etnomusicólogo Paul Berliner, renomado autor de “Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation”, fornece sua perspectiva pessoal e afirma que costumava indagar “[...] como os músicos de jazz conseguiam escolher notas do ar? Eu não tinha ideia do conhecimento que era necessário. Na época, parecia mágica para mim⁶⁴. (BERLINER, 1994, p. i)”

O propósito destas afirmações é desmistificar a crença arraigada de que a improvisação de jazz é uma habilidade "natural" inata em certos músicos (Lopes, 2014). Ao contrário, conforme destacado por Pat Metheny, a consciência elevada é um componente essencial para um músico de alta performance, ou "improvisador profissional", na terminologia de Metheny.

Minha descrição de trabalho é de um improvisador profissional, e embora a palavra ‘jazz’ tenha utilidade como um atalho para invocar uma tradição cultural ampla na comunidade de músicos da qual faço parte, raramente a utilizamos como tendo um significado singular além dessas conotações culturais. Para mim, a zona de interesse que habito parece existir desde sempre. Tenho a sensação de que sempre houve improvisadores profissionais de muitos tipos em todas as populações ao longo da história humana (Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain, Youtube, 2018, min 8:35)⁶⁵67.

Tal constatação contribui para a compreensão do motivo pelo qual os músicos de jazz dedicam considerável tempo ao desenvolvimento de um vocabulário específico, à maestria da linguagem peculiar ao jazz e aos padrões harmônicos comuns, como as progressões II-V-I. Considerando a improvisação como um processo consciente de aprendizado e aquisição de habilidades, é necessário que os improvisadores cultivem, em estágios anteriores, seu repertório fraseológico por meio de iniciativas ativas, tais como a audição atenta de música, leitura de partituras, transcrição de solos e frases, execução de obras que empregam a linguagem jazzística, construção de repertório, desenvolver a compreensão idiomática de seu instrumento através do desenvolvimento técnico e exploração de suas possibilidades instrumentais. Dessa maneira, o resultado obtido é uma atividade consciente e deliberada (Lopes, 2014). Portanto, podemos considerar que a improvisação idiomática se caracteriza por ser um discurso musical controlado, cuja organização se dá por meio de criações musicais inseridas em um contexto específico. Nessa circunstância, um vocabulário ou uma linguagem musical previamente internalizados são aplicados, uma vez que a improvisação não ocorre de maneira isolada,

⁶⁴ No original: “I used to think, how could jazz musicians pick notes out of thin air? I had no idea of the knowledge it took. It was like magic to me at the time.”

⁶⁵ Dialogues between neuroscience and society: Music and the brain. <https://www.youtube.com/watch?v=yhAbNv1gJT8>

necessitando de um arcabouço contextual para adquirir relevância semântica. Sobre o ato da performance improvisacional e seu paralelo com a linguagem, Metheny aponta que:

Não posso dizer que estou cem por cento lá, mas ao realmente tentar dar sentido ao processo, sou muito mais consistentemente capaz de estar realmente naquilo e, portanto, aumentar minhas chances de conseguir improvisar no nível que aspiro. Obviamente, ser capaz de inventar melodias no momento, em um nível muito alto, dentro de um framework harmônico complexo, não é algo fácil de se fazer. No entanto, os fundamentos de entender como tudo funciona não são tão diferentes do que é preciso para aprender um novo idioma e são, de certa forma, quantificáveis em termos quase linguísticos neste ponto (*Dialogues Between Neuroscience and Society: Music and the Brain*, Youtube, 2018, min 8:53).

Da mesma forma que uma troca de ideias entre indivíduos, a improvisação implica em um constante diálogo entre signos, conceitos e influências. Os músicos se atentam um ao outro, respondendo ao que ouvem e desenvolvendo as construções musicais uns dos outros. Tal dinâmica resulta em uma conversação musical dinâmica em evolução contínua, caracterizada por sua singularidade em cada apresentação. Esta concepção é corroborada por Robert Rawlins (2005) em “Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians”. Segundo ele,

A palavra improvisação designa a composição em tempo real. A música improvisada é criada ‘no momento’ por um músico que assume o duplo papel de intérprete e compositor. A improvisação, em alguma forma ou grau, tem sido associada ao jazz desde o seu início. Com a revolução do bebop na década de 1940, a improvisação tornou-se, possivelmente, o elemento definidor do jazz. [...] A improvisação no jazz teve início com um processo de ornamentação ou interpretação estilizada da melodia... O solo estendido proporcionou uma fórmula útil para a performance de jazz. Solos sucessivos ao longo de coros ou seções repetidas da melodia permitiram uma duração adequada para dançar sem que todos os músicos tivessem que tocar continuamente. Nos grandes conjuntos da era do swing, arranjos intrincados substituíram os solos continuamente repetidos, enquanto a improvisação assumia um papel menor, mas ainda significativo. Com o surgimento do bebop, no entanto, a improvisação emerge claramente como o componente central da música. A estrutura harmônica da melodia assume mais importância do que a própria melodia. Enquanto muitos músicos de swing estavam acostumados a improvisar solos de ouvido, os tempos exigentes e sequências de acordes do bebop tornaram necessário que os músicos aprendessem completamente os acordes das melodias sobre as quais improvisam. Isso representou uma mudança de paradigma significativa e tem predominado na maioria do jazz desde então. Músicos de jazz antes de Charlie Parker tinham a opção de simplesmente reinterpretar a melodia e torná-la ‘quente’. Músicos de jazz após Charlie Parker eram esperados para criar algo novo e original a partir da estrutura harmônica da melodia (tradução nossa)⁶⁶.

⁶⁶ No original: The word improvisation designates composition in real time. Improvised music is created “on the spot” by a musician who assumes the double role of performer and composer. Improvisation in some form or to some degree has been associated with jazz since its very inception. With the bebop revolution of the 1940s, improvisation became arguably the defining element of jazz. [...] Jazz improvisation began with a process of embellishment or stylized interpretation of the melody... The extended solo provided a useful formula for jazz performance. Successive solos over repeated choruses or sections of the tune allowed suitable length for dancing without all musicians having to play continuously. 68 In the larger ensembles of the swing era, intricate arrangements take the place of continuously repeated solos, as improvisation is reduced to a lesser but still significant role. With the advent of bebop, however, improvisation clearly emerges as the central component of

3.7.1 Analogias Linguísticas como estruturação para a prática da improvisação

Um tema recorrentemente compartilhado entre relatos acadêmicos, pedagógicos e artísticos, concernente ao processo de improvisação e sua analogia com os modos de comunicação linguística. Por exemplo, a influente série de palestras proferidas por Leonard Bernstein estabeleceu paralelos musicais com os conceitos linguísticos de fonologia, morfologia e sintaxe (Williams, 2017). É possível encontrar teorias linguísticas de aprendizado que endossam a justificativa de Berkowitz (2010) ao referirem acerca de uma abordagem multi-procedimental no desenvolvimento do léxico e da habilidade de improvisação. Para tanto, escritores do campo⁶⁷ trabalharam em examinar os processos generativos em referência aos princípios da teoria linguística. E alertam para a existência do princípio biológico-cultural. “Caso os processos construídos, formadores da mente de leitores experientes a partir do meio impresso não forem exercitados, a plasticidade do circuito de leitura será modificada como resultado da ênfase dada pela mídia mais utilizada” (BARON, 1978, p. 11).

Outra característica que pode ser traçada entre o aprendizado da improvisação e o estudo de uma segunda língua é a deterioração do novo idioma, ou seja, a diminuição das habilidades na segunda língua, trabalhada por autores como De Bot & Weltens (1991) e Weltens & Cohen (1989), é definida como um fenômeno comum durante o processo de aprendizado de um novo idioma. A perda de conhecimento ou o esquecimento podem ser mitigados, garantindo que o aprendiz adote uma abordagem mais intensiva e rigorosa (Schöpfer-Grabe, 1998, p. 241).

É crucial que os aprendizes alcancem um nível de "limiar crítico" (WILLIAMS, 2017, p. 162) para que o conhecimento resista à deterioração, assegurando sua automação e aumentando suas chances de permanecer na memória. Nesse contexto, é compreensível, que caso não seja praticada de forma contínua, o aprendizado e a execução direta de frases musicais resultem em uma menor fluência e na aquisição limitada de habilidades para improvisação a longo prazo. Por outro lado, estratégias como organização, manipulação e prática rigorosa dos PMR subjacentes das frases em questão, com a construção de um repertório lógico de *licks*, frases e solos, podem promover a manutenção da fluência na improvisação.

the music. The harmonic structure of the tune assumes more importance than the melody. Whereas many swing musicians had been accustomed to faking solos by ear, the demanding tempos and chord sequences of bebop made it necessary for musicians to learn thoroughly the chords to the tunes they improvised on. This was a major paradigm shift, and it has held sway in most jazz since that time. Jazz musicians before Charlie Parker had the option of simply re-interpreting the melody and making it "hot." Jazz musicians after Charlie Parker were expected to create something new and original from the harmonic structure of the tune.

⁶⁷ Culicover, 2005; Perlman & Greenblatt, 1981; Velleman, 1978.

O processo de deterioração da segunda língua é, segundo Gardner (1982, p. 519-520), composto por três estágios distintos no tempo, sendo eles: i) Tempo 1 - Início do aprendizado da segunda língua. ii) Tempo 2 - Término da instrução linguística. iii) Tempo 3 - Avaliação da competência linguística.

O período entre o tempo 1 e o tempo 2 é denominado período de aquisição, abrangendo desde o início do aprendizado até sua conclusão. Já o período entre o tempo 2 e o tempo 3 é designado como período de incubação, caracterizado pela ausência de treinamento ou uso da língua (Gardner, 1982, p. 520). No contexto da pedagogia da improvisação, essa analogia é pertinente, pois relatos de improvisadores sugerem que pode levar um tempo considerável antes que o vocabulário recém-aprendido se manifeste em uma improvisação espontânea (BERLINER 1994, p. 114).

Ao estudar e organizar o material estrutural de uma improvisação como PMRs, conceitos, frases e solos completos, um improvisador pode construir um vasto vocabulário musical e domínio das estratégias conceituais que sustentam o material. Berkowitz (2010) apresenta que

A base de conhecimento do estudante pode assim ser transformada de um inventário de fórmulas memorizadas em um sistema ricamente interconectado de possibilidades improvisacionais prontamente acessíveis, por exemplo, e execução criativa no momento da performance espontânea (p. 79).

Essas etapas de atividade prática visando a construção de um repertório ou biblioteca de fórmulas memorizadas na base de conhecimento incluem a identificação de material improvisacional, a transcrição desse material, a extração de PMRs, o desenvolvimento dessas frases, a elaboração de estudos e, por fim, a avaliação da aplicação desse material em diferentes contextos de improvisação (Williams, 2017). Esse processo linear de atividade prática representa uma extensão rigorosa e explícita das metodologias de prática que os improvisadores podem utilizar. Seu objetivo é estabelecer uma metodologia específica e uma sequência de eventos que um praticante pode seguir durante seu aprendizado de abordagens improvisacionais, extrapolando o processo para servir como um modelo para o desenvolvimento futuro de estratégias para a improvisação.

3.7.2 Performance polifônica e polifonia cognitiva

Considerando a intrincada natureza dos processos subjacentes relacionados à IM, o conceito de polifonia cognitiva é proposto nesta pesquisa como uma maneira de representar a complexidade inerente ao processo mental envolvidos na IM. O conceito de performance polifônica foi cunhado para representar a interação entre a multiplicidade de vozes pertencentes

ao discurso em uma improvisação coletiva, assim como a interação entre as vozes do compositor representada pelo referente em relação à voz do intérprete e sua base de conhecimento e sua consequente interação com o público.

3.7.3 Conceito de polifonia

A polifonia refere-se a um conceito musical que teve sua origem no final da Idade Média, a partir do desenvolvimento do contraponto a partir do organum paralelo. Léonin (1159-1201) e Pérotin (1170-1236), figuras proeminentes da Escola de Notre Dame, são reconhecidos como precursores significativos dessa evolução, em que marcam um ponto de inflexão ao introduzir a independência vocal no organum. Tal inflexão trata-se de um rompimento com os modelos anteriores que se baseavam na dependência da voz principal. Esta independência vocal foi um elemento crucial para o desenvolvimento subsequente do contraponto e da polifonia, promovendo a transformação da textura homofônica inicial em vozes independentes e igualmente relevantes.

Na esfera linguística, o conceito de polifonia foi originalmente proposto por Mikhail Bakhtin (1895-1975), representando a multiplicidade de vozes presentes nos textos, fundamentadas em perspectivas distintas. A partir desta conceituação, fez-se possível conceber o conceito a distintas áreas que trabalham com a linguagem, como a música.

3.7.4 Performance polifônica

A polifonia, seja na música ou nos estudos linguísticos, manifesta-se como a coexistência de diversas vozes, implicando uma relação dinâmica entre o enunciador e o enunciatário. Assim como em um romance polifônico de Dostoiévski, em que o autor incorpora as vozes de seus personagens, um performer musical também integra as vozes do compositor, público e sua própria voz em uma interpretação. Sendo assim, faz-se possível observar que o movimento polifônico encontra-se, também, no campo musical.

No contexto da IM, os múltiplos discursos enunciados pelos músicos durante a performance, configuram-se, também, como um discurso polifônico tal qual propõe Bakhtin. No campo musical, pode-se considerar que esta dinâmica enriquece a performance, pois permite uma variedade de abordagens e interpretações musicais de uma mesma composição. A partir do entendimento do conceito de polifonia, tal qual propõe Bakhtin, podemos ampliar sua aplicação, tendo em vista a possibilidade de relacioná-la a contextos musicais. Deste modo, a

polifonia estende-se ao campo da improvisação musical, permitindo que façamos uma relação com a prática da performance musical.

Além disso, a polifonia transcende as vozes em um enunciado concreto, podendo ser aplicada a outras dimensões, como poli-textualidade, afetos e ações, oferecendo um amplo campo para exploração artística e criação. Desta forma, podemos considerar toda performance de improvisação como uma performance polifônica (PP), destacando a relevância do sentido Bakhtiniano envolvido neste processo. Porém, quando existem situações de improvisações coletivas ou livres, o processo de Performance Polifônica se torna ainda mais presente.

3.7.5 A polifonia cognitiva

A complexidade cognitiva relacionada ao processo da IM representa uma tarefa que mobiliza diversos sistemas cerebrais para conceber, produzir e monitorar uma criação musical em tempo real. Esse processo envolve uma rede de funções superiores⁶⁸ (Gardner, 1995) que desempenham papéis cruciais na tomada de decisões e nas funções executivas.

A reação e tomadas de decisões no momento da performance improvisada, devem buscar dialogar com estímulos externos e com as contribuições propostas por outros músicos, o que torna necessária uma interação com o ambiente, uma ampla integração e compreensão ao discurso musical proposto, tornando o processo de escuta ativa essencial para a IM. Ao fazermos um paralelo com a linguagem, em que

[...] para compreendermos a enunciação de outrem, devemos orientar-nos em direção a ela e encontrar o lugar adequado dela no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (Bakhtin, 2008, p. 132).

O diálogo proposto na prática da improvisação, a interação constante aos estímulos musicais oferecidos por outros músicos e a reação a cada contribuição a este diálogo aberto, torna a IM uma forma de polifonia de discurso, nesse sentido, conforme o conceito de Bakhtin (2008)

Em toda a parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda a parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (Bakhtin, 2008, p. 308).

⁶⁸ Raciocínio, memória e atenção.

Toda essa complexa rede de conexões e interações constrói um plano musical e interage com regiões cerebrais envolvidas na produção musical. Quando o plano é gerado, pode ser considerado um processo de cima para baixo; entretanto, o monitoramento da saída e a confirmação ou ajuste do plano dependem da entrada de informações sensoriais de baixo para cima⁶⁹ provenientes de redes de processamento auditivo em níveis mais baixos. Essas redes perceptuais de baixo para cima desempenham um papel vital na improvisação, conforme Berliner (1994):

Enquanto estão executando suas ideias, os artistas precisam aprender a conciliar objetivos de curto e médio prazo simultaneamente. Para guiar uma linha melódica improvisada de volta ao seu tom inicial, é necessário ter a capacidade de manter uma imagem em camadas do tom em mente e nas mãos, ao mesmo tempo em que se selecionam e executam outros tons. Os requisitos deste feito mental e físico combinado se tornam ainda mais desafiadores se, após improvisar uma frase estendida, os solistas decidirem manipular material mais complexo, desenvolvendo talvez seu segmento intermediário como um tema. Em todos esses casos, eles não só precisam confiar na memória do contorno, mas sua memória muscular deve ser flexível o suficiente para localizar instantaneamente o padrão de dedos preciso do segmento dentro de seu modelo motor da frase (1994, p. 200)⁷⁰.

Pressing, apesar de seu enfoque na cognição, seu trabalho é caracterizado pelo reconhecimento do papel integral e muitas vezes dominante da função motora no ato performático da improvisação. Essa perspectiva é uma consequência natural de sua consideração da cadeia de processamento neural envolvida na percepção e produção do som (Pressing, 1988). Esses dois elementos, a percepção e a produção do som, compartilham uma relação especial durante qualquer performance musical, uma vez que os músicos recebem *feedback*⁷¹ de sua performance, permitindo-lhes detectar erros e corrigi-los comparando-os com

⁶⁹ “Entrada de informações de baixo para cima significa uma abordagem que consiste em um processo de análise e comportamento de informações utilizando a compreensão de subdivisões dos assuntos para uma percepção mais completa e com uma nova interpretação das partes que formam o todo, ou seja, analisa e descreve os elementos mais básicos para formar um resultado maior. Um exemplo desta forma de lidar com as informações é como o cérebro recebe somente detalhes de uma história, fragmentos e conforme vai recebendo mais e mais fatos, os junta de forma a obter uma história completa que faça sentido. Seguindo esta linha de pensamento, as informações começam apenas como detalhes distintos e separados e conforme crescem se combinam para formar algo completo.”Disponível em: <https://canal.do.ensinoem.com.br/blog/voce-sabe-o-que-sao-os-processos-de-top-down-e-bottom-up>>. Acesso em: 19 set. 2023

⁷⁰ No original: While they are performing their ideas, artists must learn to juggle short and intermediate range goals simultaneously. To lead an improvised melodic line back to its initial pitch requires the ability to hold a layered image of the pitch in mind and hand while, at the same time, selecting and performing other pitches. The requirements of this combined mental and physical feat become all the more taxing if, after improvising an extended phrase, soloists decide to manipulate more complex material, developing, perhaps, its middle segment as a theme. In all such cases, they must not only rely on their memory of its contour, but their muscular memory must be flexible enough to locate the segment's precise finger pattern instantly within their motor model of the phrase.

⁷¹ Utilização de informações anteriores para orientar a improvisação futura, incluindo a recuperação de notas "erradas" tocadas anteriormente e a incorporação de material musical de médio e longo prazo.

o resultado pretendido.

Considerada como um substantivo, uma improvisação é uma transformação de algum modelo original. Considerada como um verbo, improvisar é compor em tempo real que começa com ornamentações de um modelo simples, mas cada vez mais se alimenta dessas ornamentações em si para se afastar ainda mais da melodia original e se aproximar de uma nova composição. (Weick, 1998, p. 546-547, tradução nossa)⁷²74

Para uma abordagem abrangente desta complexa rede de processos cognitivos, sensoriais e motores, optamos por incorporar a terminologia de polifonia cognitiva (PC), aliada ao conceito de performance polifônica (PP), do qual simboliza a interação de diversas vozes dentro do contexto da IM. Este procedimento é empregue com o objetivo de representar o fenômeno da improvisação musical.

3.8 Considerações sobre a PC aplicados na IM

É pertinente destacar que a improvisação é um conceito de natureza complexa e multidimensional, que exige a aquisição de habilidades específicas. Durante a improvisação, desdobram-se processos criativos durante a performance que operam dentro de parâmetros musicais e sociais, em um contexto temporal imediato. Em termos de desenvolvimento de habilidades, é viável considerar atividades orientadas para o desenvolvimento de processos como antecipação, uso de repertório através da automação das PMRs, comunicação, *feedback* e fluidez. Portanto, ao buscar desenvolver habilidades relacionadas ao processo de IM, é importante direcionar o foco para procedimentos que facilitem a improvisação, em vez de concentrar-se nos produtos gerados por essa prática. Ademais, deve-se dedicar especial atenção à promoção de um ambiente de aprendizado social, ao estímulo da comunicação interativa através da performance e interação com outros músicos.

Ao longo deste capítulo, exploramos modelos cognitivos da IM, com destaque para a contribuição de Jeff Pressing, cujo trabalho desempenhou um papel fundamental na identificação e análise dos processos mentais envolvidos na improvisação. Além disso, fizemos referência a outros pesquisadores que igualmente contribuíram para a compreensão desse fenômeno pelo viés cognitivo. A colaboração desses estudiosos tem por objetivo a ampliação do conhecimento acerca da IM, tanto do ponto de vista de uma manifestação artística singular quanto como um campo de estudo interdisciplinar.

⁷² No original: Considered as a noun, an improvisation is a transformation of some original model. Considered as a verb, improvisation is composing in real time that begins with embellishments of a simple model, but increasingly feeds on these embellishments themselves to move farther from the original melody and closer to a new composition.

A improvisação ocupa uma posição central em diversas práticas musicais e culturas, sendo altamente valorizada tanto pelos músicos quanto pelos ouvintes. Muitos desses músicos cultivaram suas competências de improvisação por meio da imitação e da prática de solos executados por mestres de gerações anteriores (Beliner, 1994; Kernfeld, 1995; Owens, 1995).

No que diz respeito ao aprendizado da IM, figuras proeminentes como Pat Metheny e Joe Pass, entre outros, enfatizaram a importância da disseminação das ferramentas e conhecimentos necessários para o desenvolvimento dessa habilidade pela repetição de modelos. O processo de desenvolvimento das habilidades de improvisação de Charlie Parker exemplifica como a imitação e a prática podem ser relevantes na formação de competências como improvisadores pois proporcionam modelos para construção de PMRs.

Foi apresentado como as transcrições de exemplos musicais funcionam como referências fundamentais para o desenvolvimento de habilidades, com o intuito de criar composições que incorporam elementos que ecoam os modelos de PMRs incorporados à base de conhecimento por meio da imitação, possibilitando a construção de um vocabulário, biblioteca de frases, gestos e elementos musicais previamente concebidos sua base de conhecimento que contribuem no processo de criação em tempo real, por meio da recombinação de elementos conhecidos facilitando as criações em tempo real, gerando maior fluidez no discurso musical da improvisação.

O modelo cognitivo proposto por Pressing (1988) destaca a flexibilidade como elemento central na concepção de ideias musicais durante a performance. Argumentando que improvisadores habilidosos integram diversas representações para informações musicais, sendo essas representações descritas como "[...] aspectos simultaneamente válidos e parcialmente redundantes, com ênfase nos aspectos acústico, motor e musical [...]" (ibid., p. 154).

A redundância entre essas representações, segundo Pressing, proporciona uma "[...] máxima flexibilidade na seleção de caminho, permitindo que qualquer impulso criativo se manifeste como intenção, e que a carga de atenção seja gerenciada, garantindo um meio de organização cognitiva e realização motora dentro das restrições do processamento em tempo real [...]" (ibid., p. 159-161).

Berliner (1994), ao discutir a natureza multidimensional do pensamento musical durante uma performance de jazz improvisada, contribui para a compreensão da emergência de ideias musicais em um contexto improvisacional. Essa abordagem multidimensional destaca a riqueza e complexidade do processo mental subjacente à criação musical em fluxo temporal contínuo enriquecendo assim o entendimento sobre o papel das representações mentais nesse cenário único.

Assim como o conhecimento musical armazenado pelo improvisador, as ideias que surgem durante um solo assumem diferentes formas de representação: sons, gestos físicos, displays visuais e verbalizações. Cada uma dessas formas potencialmente envolve processos mentais distintos e qualidades específicas de mediação com o corpo. No meio do jogo de modos de pensamento em constante mudança de um intérprete, diferentes imagens mentais às vezes ocorrem simultaneamente para reforçar o mesmo padrão musical; em outros momentos, um tipo de imagem predomina, favorecendo ideias peculiares ao seu próprio mundo de representação e imaginação, alterando temporariamente a natureza do solo. À medida que diferentes modos de pensamento exercem influências variadas em suas esferas de atividade separadas ou sobrepostas, e periodicamente prevalecem uns sobre os outros, seu equilíbrio em constante mudança afeta continuamente os eventos musicais progressivos de uma improvisação. Esse equilíbrio é, por sua vez, constantemente afetado por eles. Em última análise, o dinâmico jogo entre diferentes modos de pensamento musical constitui o cerne da improvisação como processo composicional. (BERLINER, 1994, p. 206).

Outra faceta crucial das para a improvisação refere-se à relação temporal entre a conexão do referente, sua base de conhecimento e o fluxo contínuo de eventos musicais. Nesse contexto, Kenny e Gellrich (2002) apresentaram um modelo que delineia as perspectivas temporais a partir das quais músicos improvisadores podem conceber a música durante suas improvisações. Os autores estabeleceram uma distinção entre processos de recordação e processos de antecipação, nos quais cada um permite ao músico direcionar sua atenção a longo, médio ou curto prazo em relação ao ponto atual na performance.

Adicionalmente, Kenny e Gellrich introduziram a noção de "estado de fluxo", destacando a capacidade dos músicos improvisadores de concentrarem-se exclusivamente no que está sendo criado no momento presente (Kenny; Gellrichp, p. 124). Suas conclusões foram embasadas em entrevistas não publicadas com músicos e nas observações dos próprios autores durante performances. Segundo os autores, durante a improvisação, as atividades mais comuns são a antecipação a curto e médio prazo, juntamente com a imersão no status de fluxo. Ao chegarem a essa conclusão, eles estipularam que as decisões do improvisador devem ser tomadas como parte de uma sequência contínua de procedimentos, influenciando a produção musical em um nível detalhado, nota por nota.

Em suma, a polifonia, tanto na música quanto na literatura, representa a coexistência dinâmica de diversas vozes, cada uma com sua própria perspectiva e relevância.

Da mesma forma, na esfera linguística, Mikhail Bakhtin introduziu o conceito de polifonia para descrever a multiplicidade de vozes presentes nos textos, e assim foi feita uma analogia deste conceito para a performance musical, em particular a prática da improvisação.

Partindo deste princípio, foram criados os conceitos de performance polifônica (PP) e polifonia cognitiva (PC) como uma descrição aplicada ao processo de IM. O PP representa a

complexa rede de interações entre as vozes culturais envolvidas no discurso entre referentes e bases de conhecimento. A PC simboliza o processo cognitivo entre diferentes regiões cerebrais durante a performance, e a coexistência dinâmica de diversos processos mentais e motores interconectados para a realização de uma tarefa, cada uma com sua própria relevância e perspectiva. Essa forma de procedimento cognitivo, motor e interrelacional se assemelha a um discurso polifônico, onde os músicos respondem e interagem constantemente uns com os outros, criando um diálogo musical.

Em última análise, a IM é um fenômeno multifacetado que envolve habilidades cognitivas específicas representadas pela PC, comunicação interativa representada pela PP, uma compreensão profunda da linguagem musical e utilização de vocabulário e automações por meio das PMRs. A introdução do conceito da PC visa representar a complexidade dos processos subjacentes à uma IM e sua rede de atividades cognitivas interligadas mobilizando diversas redes cerebrais na criação, execução e avaliação de composições em tempo real que se relacionam e reagem a estímulos externos e internos durante a IM.

4. O IDIOMATISMO NA IMPROVISACÃO, COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

De acordo com as teorias e modelos previamente apresentados neste estudo, destaca-se a significativa relevância do idiomatismo instrumental no aprimoramento, construção e automatização da memória motora, além de ser essencial para a integração audiomotora e, por conseguinte, na aplicação dos princípios fundamentais delineados pela "A Generative Theory of Tonal Music" (GTTM) e pelo Princípio Hierárquico e Cadeia Associativa de Clarke. O idiomatismo também se apresenta, com igual importância, no âmbito específico de gênero e estilo musical, delineando as normas preestabelecidas para a organização melódica, harmônica e rítmica, moldando as potencialidades criativas da prática musical dentro de um contexto já estabelecido.

Portanto, neste capítulo, primeiramente exploraremos o conceito de idiomatismo e suas possíveis aplicações no contexto musical da improvisação, performance e composição. Posteriormente, aprofundaremos as investigações no contexto do idiomatismo instrumental, concentrando-nos especificamente no violão e na guitarra, como elementos fundamentais na formação de conexões sensório-motoras para a consolidação de automações associadas à memória motora, acoplamento audiomotor e construção de PMRs. As particularidades da performance desses instrumentos influenciam a maneira como o músico, de acordo com o acoplamento audiomotor, produz o som desejado, alinhando-se a uma imagem mental específica e desenvolvendo, assim, uma resposta motora que reflete as características intrínsecas de cada instrumento. É importante ressaltar que, embora haja diversas distinções entre o violão e a guitarra, neste capítulo daremos maior ênfase à disposição geográfica das notas que, dispostas em afinação padrão, são semelhantes entre ambos os instrumentos.

4.1 O CONCEITO DE IDIOMATISMO

De acordo com Bracher (2018), a etimologia do termo "idioma" remonta ao grego "ídios", que denota o peculiar e o característico de algo, sendo empregado no domínio linguístico para designar a língua intrínseca a uma comunidade (Cunha, 1997, p. 422). Analogamente, a palavra "idiomático" deriva do grego "idiomatikós", referindo-se ao que é próprio ou relativo a um idioma. Nesse contexto, o termo "idiomatismo" engloba características ou construções específicas de uma determinada língua que não são encontradas na maioria dos outros idiomas (VILLAR, FRACO, 2001, p. 1566)

A pesquisadora Cláudia Maria Xatara conceitua a "expressão idiomática" como uma

"lexia complexa, indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural" (Xatara, 2001, p. 12). Ao considerarmos que o termo "idiomatismo" está contido no conceito de "expressão idiomática", podemos observar que se trata de uma construção que não possui uma tradução literal para outro idioma com uma estrutura equivalente, geralmente devido à impossibilidade de deduzir seu significado a partir da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (Villar, Fraco, 2001).

No âmbito musical, o termo "idiomatismo" adquiriu uma conotação que abarca tanto a utilização de características peculiares do meio, ou seja, do instrumento para o qual uma determinada composição é destinada (Nascimento, 2013, p.14), assim como a linguagem instrumental, quanto aquilo que é distintivamente característico de gêneros ou estilos musicais, como padrões melódicos e rítmicos específicos, sequências harmônicas, estruturas cadenciais, células rítmicas, tradições estilísticas, entre outros elementos (Lemos, 2012, p. 28), sendo, portanto, compreendido como linguagem musical.

4.2 IDIOMATISMO E IMPROVISACÃO

Conforme apresentado anteriormente, a IM é uma prática que abrange uma ampla gama de abordagens e estilos. Uma distinção fundamental dentro desse contexto é entre a improvisação idiomática e a improvisação não idiomática, também conhecida como improvisação livre. A improvisação idiomática refere-se à criação de melodia, harmonia, ritmo e textura dentro de um contexto específico de gênero e estilo musical. Este processo está presente em diversas tradições musicais e culturais, onde os músicos constroem suas frases com base em parâmetros estabelecidos, como a elaboração de melodias e ritmos sobre harmonias pré-definidas.

Em contrapartida, a improvisação livre aspira a transcender qualquer limitação imposta por gêneros ou estilos musicais predefinidos. Nesse contexto, adota-se a premissa de que todas as convenções devem ser desconsideradas, permitindo que a música seja criada sem estar atrelada a quaisquer normas estabelecidas. Essa abordagem paradoxal baseia-se na ideia de que não há regras além daquelas ditadas pela própria lógica ou sensibilidade estética dos músicos envolvidos

4.3 IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA

Considerando a "multiplicidade de significados, comportamentos e práticas" (Kenny; Gellrich, 2002, p. 117) associados ao conceito de improvisação, este estudo se concentrou na análise de atividades relacionadas à construção melódico-rítmicas sobre uma progressão harmônica ou sequência de acordes predefinida. Essa prática específica é comumente realizada sobre o "*chorus*" dentro da linguagem do jazz, mas essa estrutura está presente em diversas práticas musicais, por exemplo, o choro, samba, *rock*, etc. A execução envolve a criação em tempo real, incorporando elementos musicais característicos do gênero escolhido. Essa abordagem é identificada como "improvisação idiomática" (Bailey, 1993), pois utiliza elementos e procedimentos que, quando combinados, representam o "idioma" específico de um determinado gênero musical.

Improvisação idiomática, muito mais amplamente praticada, é principalmente preocupada com a expressão de um idioma – tais como o jazz, o flamenco ou o barroco – e assume a sua identidade e motivação desse idioma. (...) Improvisação não-idiomática tem outras preocupações e geralmente é encontrada na chamada 'livre' improvisação e, enquanto isso pode ser altamente estilizado, não é geralmente vinculada a representar uma identidade idiomática. (BAILEY, c1980, xi-xii, tradução nossa)⁷³.

Ao realizar uma improvisação dentro deste contexto, o músico utiliza todo o material musical previamente absorvido por meio de estudos e experiências, incluindo citações de outras músicas, figuras rítmicas recorrentes e fraseados relacionados ao gênero em questão. Esses elementos, em conjunto, constituem a base de conhecimento do músico, fornecendo-lhe recursos para improvisar de maneira criativa e fluida. Essa modalidade de improvisação, que frequentemente baseia-se em uma progressão harmônica predefinida e no emprego de elementos musicais estudados previamente, tais como frases e PMRs, demanda principalmente a habilidade do solista em articular esses elementos de maneira singular durante a performance. Conforme discutido anteriormente, esse processo envolve a ativação de automatismos relacionados ao acoplamento sensório-motor, dos quais são, portanto, reorganizados em novas estruturas musicais em tempo real. Isso manifesta-se nas escolhas feitas pelo músico ao interagir com os demais, nas conexões que estabelece entre os elementos estudados e nas expectativas

⁷³ No original: Idiomatic improvisation, much most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatc improvisation has other concerns and its most usually found in so-called 'free' improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity.

do ouvinte em relação ao resultado. Em suma, a improvisação transcende à mera execução técnica, sendo uma expressão artística que se revela na interpretação singular e na interação dinâmica entre o músico, sua bagagem de conhecimento e o contexto musical específico.

De acordo com Pressing (1984), mesmo nas formas mais espontâneas de improvisação, o uso de um referente é essencial. Conforme apresentado anteriormente, o referente consiste em um conjunto predefinido de estruturas emocionais, perceptivas e cognitivas que orientam a improvisação e facilitam a criação de materiais musicais. Tomando o jazz idiomático como exemplo, um referente comum seria o tema. Esse referente está geralmente presente em uma composição pertencente à tradição, com um contorno melódico, e rítmico distintivo sobre algum plano harmônico comum diante de uma construção idiomática característica. Os músicos participantes deste gênero ao reconhecer a obra em questão, associam esse referente a um conjunto de informações, processos cognitivos e memória motora, sobre o qual realizam suas improvisações e variações dentro de uma proposição musical conhecida. Conforme Monson (2009), os improvisadores "[...] costumam se alternar para os solos, seguindo convenções sociais pertinentes à situação de performance, interagindo com outros músicos e tocando com base construídas sobre certas regras tonais [...]" (p. 14). Com essas limitações em mente e a necessidade de produzir algo eficaz quando é a vez do solista, alguns modelos de improvisação sugerem que os músicos frequentemente recorrem a um "banco de ideias" (BERLINER, 1994; NORGAARD, 2011). Isso envolve um conjunto de frases e padrões que facilitam a criação fluente de material melódico em meio a paisagens sonoras harmônicas em constante mudança quando estiverem presentes.

O referente por ser a principal fonte geradora de materiais musicais, pois permite que o músico dedique menos atenção à criação de novos elementos durante a improvisação. Além disso, ao ter acesso antecipado ao referente, o improvisador pode realizar uma análise prévia, resultando em uma paleta de recursos eficazes que podem ser praticados, reduzindo as opções a serem consideradas durante a execução. Algumas variações podem até ser pré-compostas, fornecendo suporte para o improvisador. O referente desempenha, ainda, um papel crucial na interação músico-espectador, pois a apresentação do referente cria expectativas musicais que o músico pode confirmar, prolongar ou frustrar, sendo estas decisões fundamentais para a geração de emoções musicais (PRESSING, 1998, p. 52).

Ao fornecer um substrato ou tema musical para variação, o intérprete necessita alocar uma menor capacidade de processamento (atenção) para a seleção e criação de materiais. Dado que o referente é tipicamente acessível bem antes da apresentação, a pré-análise permite a construção de uma ou mais segmentações estruturais otimizadas do referente, assim como a

elaboração de uma paleta de recursos apropriados e cuidadosamente ensaiados para variação manipulação, reduzindo a quantidade de decisões exigidas durante a performance. Variações específicas podem ser previamente compostas e ensaiadas (PMRs, frases e *licks*), minimizando as surpresas no controle motor e na lógica musical, proporcionando soluções diante das restrições improvisacionais e atenuando eventuais momentos de falta temporária de inventividade, resultando assim na redução de ansiedade durante a performance. Em virtude de as informações contidas no referente serem compartilhadas, a necessidade de uma atenção detalhada para perceber as partes dos outros intérpretes é diminuída; por exemplo, um número limitado de gestos musicais pode ser suficiente para inferir o comportamento de outro músico, maximizando a eficácia da comunicação entre os improvisadores. Por meio da compartilhada canalização do pensamento e ação do grupo, o referente ainda amplifica o grau de sinergia, exercendo um efeito catalisador no fluxo da improvisação.

O embasamento de uma IM dentro de um contexto específico requer a definição de um ponto de partida, conforme destacado por Nettle (1998, p. 13). Nesse sentido, os elementos musicais catalogados a partir do referente, utilizados para variações durante a improvisação, desempenham o papel de ponto de partida. Ao fundamentar uma improvisação de maneira apropriada, alinhada ao contexto musical estabelecido pelo referente, o ponto de partida fornece o material que será incorporado à base de conhecimento do improvisador.

A prática da improvisação idiomática utiliza-se das "estruturas preexistentes" presentes nos gêneros e estilos musicais, que estabelecem idiomas musicais ao incorporar características formais, harmônicas, melódicas, rítmicas, gestuais e timbrísticas que definem distintamente os respectivos gêneros musicais. O músico necessita dominar esses elementos, tendo praticado um processo que demanda anos de prática para adquirir proficiência e dialogar com os referenciais característicos do estilo musical do qual está inserido. Sobre improvisação idiomática e livre, Sardo (2012) relata que

A improvisação idiomática é aquela que se encontra delimitada dentro de seu território, estilos, padrões, sistemas, repetição e margens de variações, a livre improvisação é uma proposta de ação musical experimental que almeja uma superação dos idiomas (p. 45).

4.4 IMPROVISACÃO LIVRE

Ao explorarmos o conceito de idioma musical, é possível encontrar diversas definições e comparações entre improvisação livre e idiomática na literatura. Segundo Costa (2003, p. 18), os idiomas musicais configuram-se como territórios que se fundamentam em sistemas musicais

específicos, incorporando características e detalhes que conferem singularidade ao seu processo criativo. Já em Falleiros (2012, p. 22), estabelece-se um paralelo entre a improvisação idiomática e a improvisação livre, postulando que na improvisação idiomática adota-se fórmulas e regras em suas práticas, enquanto na improvisação livre não há regras predefinidas, apenas ações que se iniciam e mantêm um fluxo sonoro, sugerindo continuidade e não se valendo de fórmulas estabelecidas, diferenciando-se, assim, de outras formas de improvisação.

A prática da improvisação livre almeja fomentar a tomada de decisões, a coletividade, a construção de comunidade, a descoberta (tanto de si mesmo quanto do outro), o diálogo, a interconexão, a escuta, o questionamento (tanto interno quanto dirigido ao outro) e a responsabilidade por meio da PP. Tratando-se de uma empreitada de natureza social, a improvisação livre é uma atividade co-criativa que aspira viabilizar uma multiplicidade de vozes e significados. Ao participar de qualquer contexto de improvisação livre, o praticante deve aceitar uma certa ausência de controle, o que, por conseguinte, implica estar receptivo à possibilidade de se deparar com o inesperado ou o imprevisível e, talvez, até mesmo com o impossível. Necessita manter-se aberto ao que ocorre a cada momento e aprender a não temer o fracasso, o praticante de improvisação livre está ciente de que está se envolvendo em uma empreitada arriscada. Esse estado de ser e permitir que as situações se desdobrem sem impor ansiedades acerca de como ou qual deve ser o resultado, demanda um processo de aprendizado que requer tempo.

Historicamente, a improvisação livre tem sido associada à recusa de conformidade a um gênero musical específico, bem como a não submissão a uma linguagem musical predefinida. Entretanto, se interpretarmos a liberdade da improvisação apenas como uma negação de um idioma musical ou de qualquer linguagem, essa prática musical ficará restrita a desconstrução das normas e ao uso de materiais não usuais. De acordo com Falleiros (2018, p. 192), esses princípios e regulamentações estão intrinsecamente ligados ao processo criativo idiomático. Ao conceber a improvisação livre estritamente como uma negação de uma estrutura musical pré-concebida, corremos o risco de impor limitações a essa prática, pois é inevitável que os gêneros façam parte da identidade do improvisador conforme colocado por Costa (2013), que discorre sobre a improvisação livre:

[...] busca uma organização formal que é aberta e indeterminada, ao mesmo tempo que constrói uma coerência do discurso musical a partir da experiência musical de cada intérprete e de sua habilidade de adaptação contínua do contexto sonoro que se desenrola no tempo (p. 3).

Dentro do contexto da improvisação livre, busca-se criar elementos musicais que não se conectam a nenhum estilo ou tradição musical, explorando outros elementos sonoros para a construção do seu discurso que, segundo Borgo (2005):

[...] tende a não valorizar duas dimensões da tradição musical – altura definida e tempo métrico – em favor de micro sutilezas de timbre, mudanças temporais, surpresas e a emergente criação individual e coletiva durante a performance (p. 2).

A diversidade destacada por Borgo e Bailey na prática da improvisação livre oferece reflexões significativas em dois aspectos. Em primeiro lugar, a diversidade de perfis musicais dos músicos sugere uma prática multicultural, na qual as relações entre elementos de diferentes tradições musicais podem dar origem a uma expressão musical única ou a uma forma de tocar mais pessoal. Na esfera da improvisação livre, em que não existem amarras idiomáticas ou características predefinidas, conforme descrito por Bailey (1992, p. 83), a concepção de catalogar unidades de material musical, como intervalos, destinadas à prática da improvisação, não é uma novidade.

Para ilustrar, dentro do contexto da improvisação livre, Pett (2007) emprega exercícios de intervalos categorizados com base no tamanho do intervalo (pequeno, médio e amplo). Tais exercícios são empregues para aprimorar o controle sobre diferentes características sonoras dos intervalos, bem como expandir os padrões de pensamento, incluindo a execução cromática (Pett, 2007 p. 12; 28).

A abordagem da improvisação livre pode ser interpretada à luz do conceito de rizoma, proposto pelo filósofo Gilles Deleuze. De acordo com Sílvio Ferraz (1998, p. 38-41), o conceito de rizoma⁷⁴ contrasta-se, inicialmente, com a estrutura de uma árvore que segue estágios evolutivos dependentes uns dos outros. Em contraste, o rizoma é caracterizado pela ausência de hierarquia nas estruturas, conectando-se de maneira não linear. Ao contrário da música tonal, em que acordes relacionam-se sequencialmente, no rizoma, qualquer ponto pode conectar-se a qualquer outro, a qualquer momento, rompendo com a lógica linear e histórica.

O rizoma incorpora os princípios de conexão e heterogeneidade, destacando a interconexão entre sistemas heterogêneos sem uma ordenação hierárquica. O terceiro princípio é o da multiplicidade, indicando a ausência de sujeitos e objetos fixos, incorporando apenas

⁷⁴ O conceito de rizoma é inicialmente introduzido no texto "Rhizome" e posteriormente publicado como o capítulo inicial de "Mil Platôs" (1980), tornando-se mais reconhecido a partir desse momento. Ele denota uma abordagem para compreender a vida, em seu sentido mais abrangente, como um sistema de conexões desprovido de um início ou fim definidos, caracterizado por linhas, estratos, intensidades e segmentações. Como previamente destacado, a concepção da imagem do rizoma tem origem na botânica, representando uma estrutura subterrânea com ramificações que se estendem em todas as direções, como é observado em bulbos e tubérculos. Em contraste antitético, temos a metáfora da árvore, com um tronco e ramificações que se desdobram a partir deste eixo central (Deleuze; Guattari, 1995)

grandezas que mudam de natureza sem crescimento linear. O quarto princípio é a ruptura não significativa, permitindo que o rizoma seja rompido em qualquer ponto, sem cortes significativos em sua estrutura.

Além disso, o rizoma abarca linhas segmentadas e linhas de fuga. As primeiras apresentam territorialização, organização, significação e atribuições, enquanto as segundas referem-se às linhas de desterritorialização. Por fim, os princípios de cartografia e decalcomania⁷⁵ destacam a ausência de um modelo estrutural fixo. Ao contrário de uma raiz com estágios sucessivos, o rizoma é um espaço de experimentação, permitindo percursos e saltos multilineares com diversas entradas.

Os princípios que definem o rizoma podem ser aplicados à improvisação livre, uma vez que esta não deve ser vinculada à elementos preestabelecidos, não deve apresentar hierarquias e não requer um princípio unificador. Nas performances improvisadas, as ideias musicais e as texturas podem transformar-se e romper-se a partir de qualquer ponto, oferecendo uma infinidade de linhas de fuga e possibilidades. O improvisador tem a liberdade de escolher os segmentos que deseja explorar, sem conhecimento prévio do resultado ou das consequências que essas ações poderão gerar. Cabe aos participantes traçar seu próprio caminho na exploração musical.

4.5 ESTRUTURA FORMAL DO JAZZ

Algumas estruturas do *jazz* idiomático desdobram-se em três componentes fundamentais: rítmico, forma e harmonia (Smith, 2008). O componente rítmico estabelece relações rítmicas fixas entre os instrumentos participantes, proporcionando uma base temporal coesa. Quanto ao componente formal, este tem sua base predominantemente em formas tradicionais de canções populares, caracterizadas por padrões relativamente pequenos e previsíveis. O terceiro componente, o harmônico, é regido por um número relativamente limitado de tipos de progressões de acordes. Segundo Smith (2008):

Grande parte do que acontece no *jazz* é fortemente influenciado pela estrutura bastante rígida do gênero. No entanto, longe de ser um obstáculo, a estrutura fornece um conjunto de "regras do jogo" acordadas que permitem que os músicos se reúnam e toquem *jazz* com pouca comunicação prévia além do necessário para escolher uma melodia e a tonalidade em que será tocada. Compreender essa estrutura é essencial para

⁷⁵ Esta técnica oriunda das artes visuais consiste em ver onde outro não vê, ou vê outras coisas. A decalcomania está associada ao movimento surrealista. De fato, muitos surrealistas como Óscar Domínguez, Max Ernst, Hans Bellmer e Remedios Varo aventuraram-se na sua prática para tocar *jazz* bem⁷⁵ (p. 9).

Contudo, é crucial observar que essas progressões de acordes, assim como os acordes individuais, estão sujeitas a uma considerável diversidade, elaboração e consequentemente substituições, o que contribui significativamente para a complexidade intrínseca ao *jazz*.

A interação sinérgica entre os elementos rítmico, harmônico e formal, embora impondo algumas restrições, delimita o *jazz* a um conjunto relativamente estreito de possibilidades musicais. Justamente essas limitações que possibilitam uma colaboração bem-sucedida entre vários músicos na concepção e execução de performances predominantemente improvisadas, conferindo ao *jazz* tonal idiomático sua dinâmica distinta. Essas estruturas claramente definidas facilitam o diálogo entre os músicos durante as improvisações e os processos colaborativos de performance, em que

A maior parte do *jazz* desde a era do bebop é baseada numa forma que é na verdade bem similar à forma sonata da teoria clássica: uma introdução opcional, a exposição ou tema (possivelmente repetido), a secção do desenvolvimento e a recapitulação, possivelmente seguida de uma coda. A introdução, se presente, dá o tom para a peça [...] (Sabatella, 1992-2000)

O *jazz* incorporou grande parte de sua estrutura formal de estilos musicais anteriores, adotando uma configuração remanescente do tema com variações, uma forma enraizada na música europeia há séculos. Na versão do *jazz* dessa estrutura, a apresentação começa com a exposição de uma melodia preexistente, muitas vezes originária de um padrão do canção popular ou de uma melodia reconhecida, chamada pelos músicos de "*head*" (tema), constituindo a porção "tema" em uma estrutura de tema com variações. O tema/*head* é seguido por um número indeterminado de variações improvisadas sobre o mesmo, chamadas de "*chorus*", que frequentemente seguem a estrutura e harmonia do tema original. Cada solista tem a oportunidade de executar um ou mais "*chorus*". A conclusão da apresentação é geralmente marcada pela repetição total ou parcial do tema original. Variações mais elaboradas podem incluir introdução, interlúdios e, eventualmente, uma breve "marcação" ou uma seção de "coda" estendida.

No contexto do *jazz*, essas seções de desenvolvimento podem ser chamadas de introdução, tema (possivelmente repetido), seção de solo, repetição do tema e possivelmente uma coda ou encerramento. Durante a seção de solo, a seção rítmica geralmente segue a progressão de acordes do tema enquanto os solistas improvisam. A forma tema e variação no *jazz* apresenta uma analogia válida com a música clássica, onde cada solista realiza variações improvisadas sobre o tema.

A improvisação desempenha um papel fundamental no jazz, equiparando-se à relevância atribuída ao desenvolvimento em uma composição sonata clássica. Artistas como Thelonious Monk e Wayne Shorter baseiam seus solos na melodia e progressão harmônica do tema, enquanto figuras como Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins e John Coltrane exploram liberdades interpretativas em relação ao tema, expressando “declarações pessoais” ou “*personal statements*” (Sabatella, 1992; 2000).

O jazz apresenta duas formas mais comuns: a forma do blues, geralmente composta por 12 compassos e a forma AABA, extensivamente empregada na música popular até o advento do *rock and roll*. A forma do *blues* exibe variações na progressão harmônica, fundamentando-se na concepção de três frases, cada uma composta por quatro compassos. A forma AABA consiste em seções similares ou idênticas (A), uma ponte (B) e uma sequência A1, A2, B e A3. Essas formas são frequentemente identificadas em standards do jazz, como “*Now’s The Time*”, “*Billie’s Bounce*”, “*Straight, No Chaser*”, “*Blue Monk*”, “*Freddie Freeloader*” e “*All Blues*” (Sabatella, 1992; 2000)

4.6 O TEMA OU “HEAD”

Tanto no contexto da música popular quanto no *jazz*, o “*head*” (tema) representa a própria melodia e desempenha um papel crucial (Leite, 2015). Serve como o elemento identificável para o ouvinte, conferindo unidade e identidade à composição. Tradicionalmente, o tema estabelece a base para improvisações subsequentes e, agindo como uma recapitulação antes da conclusão da peça, é a ele que se retorna após os solos improvisados. Notavelmente, a ideia de retorno associada ao caráter do tema sugere uma compreensão cíclica que amarra e direciona os eventos sonoros durante a performance.

Além de sua função estrutural, o tema também atua como uma referência para o instrumentista, que pode segui-lo ou permitir-se ser guiado por ele durante a elaboração do improviso. No contexto do *jazz* e da música improvisada, o caráter distintivo de um tema confere singularidade ao discurso musical, mesmo diante da multiplicidade de interpretações. Assim, o tema desempenha um papel determinante na definição do caráter da peça a ser executada, sendo responsável por sua geração discursiva.

O retorno ao tema, assim como as referências e citações a ele durante a improvisação, proporciona a ativação da memória musical no ouvinte. A articulação da memória musical permite criar pontos de identificação sonora, enriquecendo significativamente a interação e apreciação da peça musical. Sobre a importância da repetição, Baremboim relata que:

Para o ouvido a repetição é uma forma da acumulação, por isso se torna um elemento-chave na própria música. A música move-se no tempo – ainda que para frente –, no entanto, paralelo e simultaneamente a essa progressão, o ouvido lembra-se do que já percebeu e, por meio disso, volta ao passado ou pode até ser consciente dele e do presente ao mesmo tempo. Não se pode ter uma memória do som na primeira nota, mas já na segunda nos tornamos conscientes de sua relação com a primeira, pois o ouvido se lembra dela (2009, p. 32).

É pertinente destacar que as improvisações não são obrigadas a citar ou enfatizar diretamente o caráter do tema. Elas resultarão de uma escolha consciente, que pode envolver a intenção do intérprete de buscar confluência ou antagonismo, mas que, de uma forma ou de outra, sempre mantém alguma relação e diálogo com o tema. Essa decisão fundamentada na preparação e na intuição e aliada à experiência e vivência musical do instrumentista.

4.6.1 Formato *Chorus*: uma estrutura para o discurso da improvisação idiomática no contexto do jazz.

Segundo Hodeir (1956), por volta da década de 1910, no contexto da prática musical categorizada por rótulos fonográficos como *New Orleans*, *dixieland*, ou mesmo *old time*, observa-se a emergência de uma forma de improvisação coletiva que incorpora contraponto. A transição do estilo de improvisação coletiva para o solo individual começa a delinear-se por volta de 1920. Hodeir (1956) identifica o trompetista Louis Armstrong como um dos principais pioneiros dessa prática. Nos registros fonográficos com seu grupo (Hot Five), surgem os primeiros improvisos com características de solos individuais. Este procedimento inicialmente introduzido por Armstrong rapidamente se disseminou e tornou-se hegemônico na prática jazzística.

A progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual um solo é improvisado, conforme visto anteriormente, foi designada como "*chorus*". Esse termo passou a representar não apenas a sequência de acordes subjacentes, mas também o espaço de improvisação atribuído a um músico individual. Este conceito de "*chorus*" evoluiu para simbolizar não apenas uma unidade de medida na forma musical, mas também uma oportunidade para os músicos demonstrarem suas habilidades como improvisadores, explorando a progressão harmônica estabelecida. O solo individual, anteriormente uma inovação introduzida por músicos visionários como Louis Armstrong, tornou-se uma prática disseminada no cenário jazzístico, marcando uma mudança significativa na abordagem no contexto da improvisação coletiva para uma maior ênfase na expressão individual, e conforme Hodeir

Comparada com a música anterior do estilo de New Orleans, essa música é caracterizada pelo triunfo da personalidade individual sobre o grupo. A execução do Hot Five de 1926 é bem menos coletiva do que o grupo de King Oliver (1956, p. 50, tradução nossa)⁷⁶.⁸⁰

Indubitavelmente, a proposta estético-musical e a destreza técnica de Armstrong desempenharam um papel significativo no surgimento do formato "*chorus*" no contexto do atual do jazz. Todavia, é crucial ressaltar que esse desenvolvimento ocorreu concomitantemente ao momento em que as práticas associadas este gênero musical estavam sendo assimiladas pela indústria do entretenimento. Esse cenário contribuiu substancialmente para a promoção do culto à individualidade, elevando-a à proeminência em detrimento da criação coletiva. Nesse contexto, o "*chorus*" emergiu como um dos espaços primordiais nos quais se manifestava a ideia da personalidade distintiva do "artista" principal ou solista. Este estilo de improvisação é executado e se movimenta dentro dos próprios idiomas musicais. Segundo Costa (2003, p. 18), os idiomas

São concretos e configuram – mesmo que provisoriamente – um território. Geralmente se apoiam sobre algum sistema musical específico (ou às vezes sobre mais de um como é o caso de certos idiomas da música popular brasileira onde convivem o tonalismo e o modalismo) e incorporam no seu fazer real – sua performance – características e detalhes que lhe dão especificidade como por exemplo o uso de certos ritmos característicos, formações instrumentais típicas, procedimentos instrumentais, convenções de leitura, nuances interpretativas, etc. É o caso, por exemplo, do choro que é um idioma que se apoia na estrutura abstrata do sistema tonal, mas que em sua prática incorpora outros elementos. As características dos idiomas estão além da abstração de um sistema e se apoiam em dados de sonoridade e de fatura do som. É a forma específica pela qual, tal ou qual sistema se concretiza em alguma situação (2003, p. 18).

A improvisação idiomática parte, portanto, destes sistemas já estabelecidos e estruturados, realizando um ato que corresponde a um estado de prontidão e de uma produção sonora no exato momento da criação musical. Seja em qualquer gênero que o músico improvisador está inserido, ele irá responder ao momento presente com um ato sonoro que pode abrigar camadas diferenciadas que já estão presentes em seus sistemas e são, de antemão, já reconhecidas pelo mesmo; afinal, improvisar é também, expor-se momentaneamente, assumindo via de regra um papel de liderança e evidência dentro destas estruturas estabelecidas (ibid.).

De acordo com o que foi previamente exposto, na prática da improvisação idiomática,

⁷⁶ No original: Compared to the older New Orleans style, this music is characterized by the triumph of the individual personality over the group. The 1926 Hot Five's playing is much less purely collective than King Oliver's.

os limites são explicitamente definidos, delineando um sistema compartilhado pelos improvisadores, mesmo quando estes não têm histórico prévio de encontros. Nesse contexto, cada improvisador, embora possua um distintivo "sotaque" musical, opera dentro de uma "linguagem" musical comum. As expressões e textos, em certa medida, são previamente considerados como possibilidades intrínsecas a esse sistema. Os "*licks*" desempenham o papel de um repertório de frases articuláveis. A linguagem/referente manifesta-se, em cada performance, sendo manipulada pelos músicos, enquanto simultaneamente é incorporada e moldada pelo corpo.

Dentro do âmbito deste modelo específico, uma delimitação sistemática estabelece um espaço fechado e restrito no qual ocorrem as intervenções dos músicos. Assim, esse modelo representa um campo de possibilidades, com o qual a performance e a improvisação interagem de maneira dialógica. Cada improvisação se configura como a realização e reorganização de possibilidades anteriormente concebidas, sendo, paradoxalmente, infinitas em suas manifestações (dado que é impossível prever todas as nuances), mas simultaneamente limitadas pelas leis subjacentes do sistema, portanto, conceitualmente retornando desta forma, ao paradoxo kantiano e a perspectiva de Wittgenstein apresentadas anteriormente, que de acordo com Bertinetto e Bertram (2020, p. 203): "[...] nós inventamos as regras enquanto as seguimos [...]".

É notório que um instrumentista habilidoso atua proficientemente dentro de um território específico ou gênero musical, e possui o conhecimento idiomático de seu instrumento e seu corpo encontra conforto na repetição do que é conhecido. A repetição, embora nunca seja idêntica, movimenta a linguagem. Podemos estabelecer um paralelo com a fala cotidiana, onde utilizamos as mesmas palavras diariamente, mas as organizamos em diferentes frases com significados distintos em tempo real durante as interações sociais. Essa reformulação do discurso dialógico⁷⁷ ocorre em resposta a estímulos, enquanto empregamos o mesmo material gramatical inserido em um macro sistema comum em um contexto determinado. Esse processo visa assegurar que nossas interações sejam compreendidas e, portanto, eficazes na comunicação.

⁷⁷ Segundo Bakhtin, o “[...] primeiro conceito de dialogismo [...] todos os enunciados (discursos) constituem-se a partir de outros e a orientação dialógica é natural a qualquer discurso vivo, uma vez que em todos os caminhos até o objeto, em todas as direções, um discurso se encontra com outro e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.” (Bakhtin, 1988, p. 88 apud Fiorin, 2006, p. 18).

4.6 IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

4.7

Conforme apresentado anteriormente, Kenny e Gellrich (2002) sugeriram que diversos mecanismos de *feedback* cognitivos estão atuando ativamente durante a improvisação, contribuindo para o monitoramento tanto do ambiente da performance quanto do próprio corpo. O desenvolvimento de estratégias pedagógicas para melhorar a interação entre desempenho motor, percepção auditiva, consciência corporal e compreensão das estruturas musicais seria enriquecido pelo entendimento desses mecanismos. Essa abordagem resultaria em uma perspectiva mais holística e enriquecedora da técnica musical, que reconhece a interconexão entre diversos elementos. Nessa visão ampliada, a percepção do próprio corpo, referida como somestesia, desempenha um papel fundamental. A consciência corporal não apenas informa a execução técnica, mas também influencia diretamente a expressão e a qualidade da performance. A sensação tátil dos músculos, a percepção das articulações e a sensibilidade ao toque são aspectos intrínsecos à prática musical, moldando a maneira como o músico interage com seu instrumento e com a música.

Além disso, o idiomatismo instrumental, que se refere às características específicas e distintivas de cada instrumento, assume grande importância nesse contexto. O entendimento e a incorporação dessas peculiaridades instrumentais não só facilitam a execução técnica, mas também enriquecem a interpretação musical. Ao compreender as particularidades sonoras e técnicas de um instrumento, o músico pode explorar uma gama mais ampla de possibilidades expressivas e estilísticas.

Esses elementos, a somestesia e o idiomatismo instrumental, trabalham em conjunto para facilitar a automatização da memória motora. À medida que o músico internaliza e aprimora suas habilidades técnicas, esses aspectos sensoriais e instrumentais se tornam cada vez mais integrados ao seu processo de execução. Assim, a prática musical não se limita apenas ao domínio de notas e padrões técnicos, mas também envolve uma profunda conexão entre mente, corpo e instrumento.

Conforme apresentado na dissertação de mestrado de Bracher (2018), de acordo com Battistuzzo (2009, p. 75), a identificação do idiomatismo instrumental em uma obra se dá pela exploração das particularidades do meio de expressão para o qual ela é concebida, seja por meio de instrumentos musicais ou vozes. Tais particularidades referem-se às características como timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de execução específicos de cada instrumento (Lima, 2013). Scarduelli (2007, p. 139) define essas

características como o "[...] conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um instrumento". Larue (1970, p. 24) descreve o conceito como "[...] o reconhecimento das capacidades especiais dos instrumentos, que definem, inclusive, a facilidade de execução".

Ao discorrer sobre a definição para o adjetivo idiomático, Randel (2003, p. 403 apud *The Harvard Dictionary of Music*, 2003) compreende que este termo:

Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um glissando tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um 'baixo de Alberti' tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). Muita música composta antes de 1600 foi considerada como tocável em diversos instrumentos e/ou vozes, e muita música do período Barroco não distinguia claramente os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes de outros. A ascensão do virtuosismo (tanto vocal quanto instrumental) no século XIX está associada com uma escrita cada vez mais idiomática, mesmo na música que não é tecnicamente difícil (tradução nossa)⁷⁸.

A compreensão do idiomatismo de um instrumento emerge intrinsecamente da interação entre a sonoridade que ele emana e a complexidade mecânica subjacente à sua execução. Nessa perspectiva, constatamos que alguns termos do léxico musical adquirem uma amplitude de significados quando consideramos as características "intraduzíveis" das articulações realizadas em instrumentos específicos.

Tomemos, por exemplo, o conceito teórico de "articulação" no contexto musical, cujo significado amplia-se consideravelmente quando confrontado com as nuances distintas das articulações executadas em diferentes instrumentos. O staccato produzido por um trombone, por exemplo, apresenta aspectos sonoros que divergem daquele realizado por um violão ou por um piano. Mesmo que a definição técnica de staccato seja compartilhada por todos esses instrumentos, as execuções deste termo musical adquirem características sonoras e de execução únicas em cada contexto instrumental.

A tradição de execução cristaliza uma descrição técnica, de modo que a simples combinação dos significados dessa descrição não é suficiente para assegurar que ambos os

⁷⁸ No original: Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (e.g. a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instruments and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instruments and voices from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult

instrumentos produzam o mesmo staccato. A natureza específica do meio em que a mesma intenção musical é produzida faz com que ela se materialize sempre como uma espécie de tradução. Dessa forma, a intrincada relação entre as particularidades sonoras de cada instrumento, os gestos específicos envolvidos na execução e a tradição consolidada ao longo do tempo culminam em uma interpretação única de termos musicais, transcendendo, assim, a mera definição teórica.

Podemos ver que, segundo Apel (1969, p. 401), o *The Harvard Dictionary of Music*, em sua segunda edição de 1969, apresenta uma definição para o termo “estilo idiomático” em que destaca sua importância para a escrita específica para cada instrumento em uma orquestração:

Um estilo apropriado para o instrumento para o qual uma música em particular foi escrita. Escrever idiomáticamente é uma questão de interesse primordial para compositores modernos, particularmente durante a orquestração de uma partitura, já que a qualidade desta é julgada em grande parte pelo grau no qual as várias partes exploram os recursos técnicos e sonoros dos instrumentos sem excedê-las. Na música antiga, no entanto, incluindo a de Bach, a questão do “estilo idiomático” é sempre controversa, uma vez que abundam exemplos em que o estilo não se conforma com as propriedades técnicas do instrumento ou voz. Por exemplo, uma peça como a Fuga em Mi maior de O cravo bem temperado - volume II, não está nem no estilo do cravo, nem no do clavicórdio, mas em estilo organístico ou mesmo em estilo de um conjunto instrumental (quarteto de cordas). Exemplos como esse mostram que a escrita idiomática nem sempre pode ser considerada como um critério válido para a avaliação de uma composição ou compositor (1969, p. 401)⁷⁹ (, tradução nossa).

De maneira geral, tais características e, conseqüentemente, o termo idiomatismo, está associado àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente do ponto de vista da execução instrumental. Portanto, está diretamente relacionado a procedimentos mecânicos. O pesquisador Eduardo Fraga Tullio (2005) parte da definição de “idiomático” encontrada em dicionários e passa pela concepção do termo dentro da linguística até sua utilização musical:

Obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente. Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o intérprete, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor. Às vezes o idiomatismo pode parecer não estar presente de uma forma clara. Neste aspecto podem-se criar dois exemplos: partituras manuscritas que apresentam dúvidas ao intérprete na forma de execução, não demonstrando o idiomatismo presente, e segundo o compositor não deixa clara na notação da partitura a sua intenção ou forma correta de execução. Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos

⁷⁹ No original: A style appropriate for the instrument for which particular music is written. To write idiomatically is a matter of prime concern for modern composers, particularly in orchestral scoring, since the quality of the score is judged largely by the degree to which the various parts exploit the technical and sonorous resources of the instruments without exceeding them. In early music, however, including that of Bach, the question of “idiomatic style” is often controversial, since examples abound in which the style does not conform to the technical properties of the instrument or voice. For example, a piece such as the E-major Fugue from The

idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas (TULLIO, 2005, p. 300).

No sentido de um idiomatismo pianístico, o pesquisador Achille Picchi (2010), em tese de doutorado, trabalha com o conceito de “pianismo”. O termo irá tratar das diferenças entre escrita e escritura na composição para piano. Sobre sua concepção, o autor diz que:

O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de ser pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma diferença em ideia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional. (...) Ser pianístico é, necessariamente, conter pianismo; mas o pianismo não é, necessariamente o pianístico. A distinção não constitui um jogo de palavras, mas um conhecimento, envolvendo bem mais intenção do compositor que a princípio possa parecer (p. 26).

Compreende-se, portanto, que os termos "pianístico" e "pianismo" apresentam distinções conceituais. Segundo Picchi (ibid.), tal distinção delineia contornos no contexto em que se enquadram, podendo ser, inclusive, distintos. O termo "pianístico" é associado, predominantemente, aos processos mecânicos inerentes à execução técnica no piano. Em contrapartida, "pianismo" transcende essa esfera mecânica, adentrando um patamar que vai além da simples mecânica do instrumento. Ele se estabelece como uma exploração das potencialidades intrínsecas do piano, das quais podem ser decodificadas e registradas em partituras, tornando-se recursos estilísticos na composição musical.

A distinção entre as terminologias – pianístico e pianismo –, não apenas adiciona uma camada de complexidade ao conceito de idiomatismo instrumental, mas, também, enriquece significativamente a compreensão acerca da prática musical. Tal distinção terminológica encontra-se além da simples mecânica de um instrumento e transcende a mera decodificação da partitura para a criação, pois evidencia de que modo um recurso estilístico composicional possibilita a emergência da intenção e da sensibilidade do compositor. O "pianístico", portanto, não se limita apenas à execução técnica, uma vez que se concentra na habilidade do pianista em dominar a precisão e a destreza mecânica exigidas ao tocar o piano. É a capacidade de produzir cada nota com clareza, controlando o toque e a dinâmica para alcançar uma execução impecável.

Por outro lado, o termo "pianismo" vai além das habilidades técnicas e permite um mergulho nas profundezas de possibilidades expressivas e estilísticas do instrumento. Envolve

uma compreensão mais profunda das nuances do timbre, da articulação e da interpretação musical. O pianista que busca o "pianismo", não apenas toca as notas, mas as moldam e as transformam em expressões musicais significativas, sendo capazes de materializar uma interpretação pessoal ao todo e complexo tecido composicional.

A dicotomia entre "pianístico" e "pianismo" não se configura em uma escolha arbitrariamente lexical, ou seja, de uma escolha terminológica enquanto uma atribuição sem fundamento conceitual entre os termos; é necessário, portanto, considerarmos que há uma ponte crucial entre a execução puramente mecânica e a improvisação musical – interpretação artística –. Ela destaca a importância de ir além da técnica para encontrar uma expressão musical.

A partir destes conceitos aplicados ao piano, percebemos que poderíamos considerar o termo violonismo ou guitarrístico como um idiomatismo próprio do violão ou da guitarra, que explora possibilidades intrínsecas do instrumento através da utilização destas características como recurso estilístico composicional⁸⁰.

Já no que diz respeito à relação entre idiomatismo e a técnica instrumental, segundo Pilger (2010):

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera. Quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, geralmente ele se associa a algum executante para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento (p. 763).

Verificamos a relação entre o compositor e o instrumento e a sua exploração idiomática nas palavras de Ligeti sobre a composição de seus estudos para piano e a relação entre as sensações físicas no ato de se executar uma obra. Ao discorrer a respeito da composição de estudos para piano altamente virtuosísticos, Ligeti aponta que:

[...] O ímpeto inicial foi, acima de tudo, minha técnica pianística inadequada. [...] Isto é o que eu gostaria de realizar: a transformação da inadequação em profissionalismo. [...] Para uma peça ser bem composta para o piano, conceitos táteis são quase tão importantes quanto os acústicos; então eu busquei apoio em quatro grandes compositores que pensavam pianisticamente: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy. Uma variação melódica chopiniana ou uma figura de acompanhamento não é somente ouvida, é também sentida como uma forma tátil, como uma sucessão de esforços musculares. Uma peça bem composta para o piano produz prazer físico (1996, p. 7-9, tradução nossa)⁸¹.

⁸⁰ No presente trabalho, não faremos uso do termo “violonismo”, no entanto, abordaremos a respeito de seu conceito quando tratarmos do idiomatismo instrumental ao violão e guitarra.

⁸¹ No original: How did I get the idea of composing highly virtuosic piano etudes? The initial impetus was, above

Sobre as dificuldades técnicas de execução em um determinado instrumento, Huron & Berec (2009) apresentam outra questão que permeia a definição de idiomatismo, segundo os autores as dificuldades ou facilidades instrumentais para o intérprete podem moldar uma escola de estudo instrumental. Ou seja, um efeito que é produzido com relativa facilidade em determinado instrumento passa a ser amplamente utilizado por seus interpretes, passando a caracterizar uma escola instrumental (Huron & Berec, 2009, p. 115)⁸².

A proposição delinea de forma explícita a inter-relação entre idiomatismo e a facilidade de execução, uma perspectiva suscetível a questionamentos e que, em certa medida, contrapõe as considerações de Pilger (2010, p. 763). Este último, adotando uma óptica distinta, discute as contribuições idiomáticas oferecidas por compositores com conhecimento limitado sobre o instrumento, sugerindo que tal desconhecimento pode, paradoxalmente, catalisar o desenvolvimento técnico do mesmo.

Conforme Bracher (2018), é plausível ponderar que a "facilidade" mencionada está relacionada à correlação entre a escrita musical, adaptada às características inerentes de um instrumento e sua execução mecânica, desta forma, pode resultar em uma abordagem mais descomplicada ou intuitiva. Assim compreendido, o idiomatismo instrumental está intimamente associado à linguagem específica do instrumento, explorando suas potencialidades inerentes para alcançar um propósito musical com uma execução relativamente mais acessível.

Essa discussão reforça a noção de que a facilidade percebida na execução idiomática pode emergir de uma adaptação sensível da escrita musical às características peculiares e possibilidades do instrumento em questão, e não apenas do conhecimento aprofundado do compositor sobre o instrumento. Consequentemente, a análise do idiomatismo instrumental abarca uma dimensão mais abrangente, da qual englobará o domínio técnico, a expressividade e a naturalidade na interação entre a escrita musical, a execução mecânica do instrumento e a improvisação.

Em dissertação de mestrado em música, a pesquisadora Izabela Alvim (2012) conclui

all, my own inadequate piano technique. (...) That's what I would like to achieve: the transformation of inadequacy into professionalism. (...) For a piece to be well-suited for the piano, tactile concepts are almost as important as acoustic ones; so I call for support upon the four great composers who thought pianistically: Scarlatti, Chopin, Schumann, and Debussy. A Chopinesque melodic twist or accompaniment figure is not just heard; it is also felt as a tactile shape, as a succession of muscular exertions. A well-formed piano work produces physical pleasure.

⁸² No original: A difficult work may be defined as a work that places stringent demands on the performer, such as extraordinary physical endurance, highly refined or accurate motor skills, taxing motor coordination, or other awkward or strenuous tasks. By idiomatic, we mean that, of all the ways a given musical goal or effect may be achieved, the method employed by the composer/musician is one of the least difficult. That is, the effect is produced with comparative or relative ease.

que o idiomatismo instrumental está presente quando o compositor consegue intermediar três elementos: a linguagem musical, possibilidades do intérprete e potencialidades do instrumento.

A autora aponta que

[...] o idiomático surge quando o compositor, durante a criação de uma obra consegue, consciente ou inconscientemente, combinar esses três elementos (a linguagem musical, as possibilidades do intérprete enquanto ser humano, e as potencialidades do instrumento ou grupo de instrumentos para o qual se destina a obra), fazendo-os funcionar de uma maneira orgânica. Ou seja, numa obra idiomática o compositor molda sua linguagem musical de forma a respeitar a configuração sonora e física do instrumento e o intérprete que, além de características físicas e psicológicas, lida com padrões de movimentos consolidados pela técnica instrumental. Uma obra musical é idiomática quando ela funciona bem naquele instrumento para qual foi idealizada não havendo conflitos na adaptação do corpo à configuração do instrumento de acordo com o material musical proposto pelo compositor (ALVIM, 2012, p. 61-62).

Em outro possível significado, o idiomatismo pode ser atribuído a idiossincrasias composicionais de um autor, como o seu modo típico de organizar e desenvolver ideias musicais, ou seja, “[...] um idiomatismo autorreferencial de um compositor [...]” (Delneri, 2015, p. 45). Podemos relacionar o conceito de idiomatismo autorreferencial como uma procura e afirmação da identidade pessoal, como relata a pesquisadora Joana Adelaide Souto (2010) em sua dissertação de mestrado, uma vez que:

O objeto (uma obra) autorreferencial é um objeto dito pessoal que referencia o autor e cuja presença real transmite não só um lado inconsciente, como encena e constrói experiências autobiográficas. (...) utilizando diferentes meios expressivos para refletir experiências autobiográficas, (...) O objeto é assim um veículo para construir uma auto-afirmação como artista e como identidade pessoal. (Souto, 2010, p. 10).

Exemplos do idiomatismo autorreferencial podem ser encontrados nas obras de diversos compositores, Segundo Delneri (2015), as obras de Abel Carlevaro eram baseadas em seu estudo de técnica do instrumento, ou seja, as obras partiam do princípio autorreferencial do pensamento de execução idiomática do compositor, seguindo seus preceitos de execução instrumental.

A escrita modular e geométrica segundo um esquema pré-composicional de escrita define o que chamaremos de composição sobre uma técnica idiomática.⁸⁷ Podemos admitir que, na obra composicional de Abel Carlevaro, o idiomatismo instrumental encontra-se diretamente relacionado com o sistema por ele organizado nos Cuadernos da Serie Didactica para Guitarra (1972 a 1975) (Delneri, 2015. p. 46)

O idiomatismo autorreferencial está relacionado à linguagem composicional, constituindo-se em procedimentos característicos que possibilitam identificar traços estéticos e

técnicos específicos de um determinado compositor.

4.8 ASPECTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLÃO E DA GUITARRA

Quando nos propomos a examinar o idiomatismo instrumental do violão e da guitarra, é necessário reconhecer que se trata de instrumentos distintos, cada qual com suas próprias particularidades, estreitamente vinculadas a tradições, contextos sociais e culturais diversos. No entanto, é importante ressaltar que esses instrumentos compartilham diversas características comuns, merecendo destaque a análise da localização geográfica das notas, que constituirá o principal enfoque deste subcapítulo. De acordo com Bracher (2018), o guitarrista e violonista Juarez Moreira descreve as diferenças entre o violão e a guitarra enquanto:

[...] dois instrumentos diferentes, que representam estéticas e comportamentos antagônicos, quase contraditórios, “(...) O violão é um instrumento de terra, ancestral, ibérico, a guitarra é um instrumento do asfalto, pós-revolução industrial.” (Bracher, p. 119, 2018 apud Moreira, 2017)

Conforme Bracher (2018), o Tratado de Instrumentação e Orquestração de Hector Berlioz (1844) que, por muito tempo, foi um dos livros mais influentes sobre o tema para compositores e músicos, apresentava a preocupação com a necessidade de conhecer as características intrínsecas do violão ao se compor para o instrumento, pois:

É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam está longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade (...) não podemos, repito, sem conhecê-lo na prática, escrever para violão peças a várias vozes, em escrita cerrada, nos quais todos os recursos do instrumento são utilizados (Berlioz apud Pereira, 1984, p. 107, tradução nossa).

A tradição dos instrumentistas-compositores na família dos instrumentos de cordas dedilhadas remonta ao século XVI. Nessa época, obras instrumentais para alaúde, vihuela eram frequentemente compostas pelos próprios executantes, configurando o que hoje identificaríamos como compositores-intérpretes. Figuras emblemáticas desse repertório violonístico, como Luiz Milan (1500-1561), Luiz de Narváez (aproximadamente 1500–1552) e Alonso Mudarra (1510–1580), exemplificam essa tradição. Vale ressaltar que a tablatura⁸³,

⁸³ Muito usada na renascença e no período barroco para a família dos instrumentos de cordas dedilhadas – lembrando que um músico da época tocava diversos desses instrumentos – a tablatura tinha a enorme vantagem de unificar a escrita, independentemente da afinação e quantidade de cordas, que variava muito entre os instrumentos. Foi também usada para teclados no período medieval e renascentista e é uma notação largamente

utilizada como método de escrita, era um dispositivo idiomático, uma vez que prioriza não a altura das notas, mas a posição dos dedos ao longo do braço do instrumento e é amplamente utilizado nos dias de hoje tanto por violonistas quanto guitarristas.

No século XIX, emerge o conceito do virtuoso em um instrumento, que foi desenvolvido de maneira significativa ao longo do século XX. No contexto do violão, do qual possui uma variedade de particularidades e características sonoras e mecânicas singulares, seu idiomatismo serviu como material composicional para obras de renomados compositores, tais como Villa-Lobos, Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Guinga, entre outros:

[...] sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. (...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. (Cardoso, 2006, p. 12).

Essa tradição de compositores-intérpretes, não exclusiva dos instrumentistas de cordas dedilhadas, perdurou predominantemente até o final do século XIX, quando uma especialização de funções no campo musical estabeleceu-se dentro da música de concerto, consolidando a figura do compositor que escreve para diversos instrumentos, sem necessariamente dominá-los ou tocá-los, bem como a figura do instrumentista especializado. Dessa forma, iniciou-se uma fase de colaboração entre intérpretes e compositores, em que um intérprete renomado contribuía com seu conhecimento idiomático sobre um determinado instrumento para tornar uma obra exequível ou para apresentar as possibilidades e características instrumentais a um compositor especialista, que não fosse intérprete. Esse modelo de trabalho colaborativo possibilitou que os compositores-especialistas criassem obras idiomáticamente adequadas para diversos instrumentos. É principalmente graças à atuação de um desses grandes intérpretes, o espanhol Andrés Segovia (1893-1987), que uma nova fase se instaura para o repertório violonístico, da qual até mesmo compositores não-violonistas passaram a dedicar atenção ao instrumento (Gloeden, 2008).

Apesar do violão possuir uma posição menos proeminente no cenário da música de concerto em comparação com outros instrumentos convencionais, persiste uma rica linhagem de violonistas-compositores. Essa predominância de compositores-intérpretes estabeleceu uma tradição na literatura violonística de obras que exploram o idiomatismo do instrumento. Sobre

a posição do violão no universo da música erudita, Marco Pereira (1984) argumenta que:

O violão é, por excelência, o instrumento do povo. E por esse motivo, sobretudo, é visto com certo desprezo por uma categoria de pessoas que cultivam a empoeirada ‘música erudita’. O violão sempre foi considerado um instrumento menor em relação ao violino, ao violoncelo e ao piano. Houve mesmo uma época na qual as pessoas que ousavam aparecer em público com um violão eram imediatamente tidas como boêmios e vagabundos (Marco Pereira, 1984, p. 108).

4.9 TOPOLOGIA DO VIOLÃO E DA GUITARRA: PROCEDIMENTOS MOTORES DE LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS E A COMPLEXIDADE TÉCNICA ATRAVÉS DAS CARACTERÍSTICAS MECÂNICAS DO INSTRUMENTO.

Dentro da teoria musical, a ênfase tradicional foca, frequentemente, a respeito da altura das notas e suas relações, relegando para um segundo plano a importância da localização precisa dessas alturas no intrincado espaço harmônico físico do instrumento. Embora tal abordagem seja compreensível, ela pode, por vezes, negligenciar facetas essenciais da performance musical. Dentro do repertório da guitarra elétrica e do violão, encontramos exemplos abundantes em que as transformações transcendem à mera manipulação de alturas, destacando as intrincadas metamorfoses nos padrões de digitação ao longo do braço do instrumento, sendo estas horizontais (melódicas) e verticais (harmônicas).

Outro fator relevante trata-se de que o violão e a guitarra são instrumentos que possibilitam diversas texturas sonoras, sendo determinadas pela combinação de diferentes camadas de sobreposição de notas. Estas camadas englobam densidade, melodia, harmonia e ritmo. Alguns tipos comuns de textura musical são: i) Monofônica: uma única linha melódica sem acompanhamento; ii) Bifônica: duas linhas distintas, com a inferior sustentando uma nota pedal; iii) Homofônica: uma linha melódica principal apoiada por uma ou mais linhas adicionais; iv) Polifônica: duas ou mais linhas melódicas simultâneas e independentes e v) Heterofônica: uma única melodia que é simultaneamente variada.

Para a improvisação, a importância de considerarmos as texturas pode ser verificada no estudo e na análise do próprio repertório e na performance de grandes violonistas e guitarristas improvisadores, como Wes Montgomery, Joe Pass, Pat Metheny, Ralph Towner, Ted Greene, Toninho Horta, Juarez Moreira, Ricardo Silveira, Hélio Delmiro, entre outros.

Podemos observar a exploração de texturas polifônicas aplicadas à improvisação, dentre alguns dos métodos mais relevantes de improvisação, como exemplo podemos citar os métodos de George Van Eps (*Harmonic Mechanisms for Guitar*, Vol. 1. 2 e 3), Ralph Towner: *Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar*, Dusan

Bogdanovic: Counterpoint for Guitar – With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis, Ted Greene: Chord Chemistry.

No caso da improvisação idiomática para violão, conforme Tabajara Belo (2021), no método “Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar”, Ralph Towner apresenta uma série de dicas técnicas e instruções para improvisação de acordo com o idiomatismo instrumental para este instrumento, além de partituras de algumas de suas composições solo. Towner demonstra, a princípio, exercícios de padrões de arpejo com sugestões para variações criativas em agrupamentos rítmicos polimétricos e, também, diferentes sequências de acordes a serem livremente organizadas pelo intérprete. O mesmo procedimento é adotado para abordar linhas melódicas, misturando, posteriormente, ambos tipos texturais por meio de exercícios que incentivam o intérprete a fazer escolhas improvisadas dentro dos fragmentos de material harmônico e melódico fornecidos. Suas peças são apresentadas em uma notação híbrida, incluindo cifras de acordes sobre cada linha e algumas barras em branco, com o intuito de estimular à improvisação dos intérpretes por meio de suas próprias sequências.

No campo acadêmico, a tese de doutorado de Tabajara Belo (2021), denominada “Ten Studies For Multi-Textural: Improvisation on Unaccompanied Guitar”, apresenta um conjunto de composições originais concebidas com o propósito de aprimorar as habilidades do violonista na utilização de diversas texturas em performances improvisadas e sem acompanhamento, assim, possibilitando explorar capacidades técnicas do violão clássico, tidas enquanto intrínsecas quando empregado como um instrumento multi-textural.

Portanto, estas transformações de padrões de digitações horizontais ou verticais, embora compreendidas como perceptíveis e intuitivas para o intérprete, escapam, muitas vezes, da detecção, sobretudo quando a análise se limita exclusivamente a alturas das notas ou da análise harmônica. Surge, assim, a necessidade premente de uma abordagem mais abrangente que possa incorporar a topologia da guitarra e do violão, considerando não apenas as dimensões tonais, mas também as nuances gestuais e as características idiomáticas intrínsecas ao instrumento, uma vez que, como consequência, moldarão os procedimentos sensório-motores associados.

Sobre a estrutura física do violão e da guitarra, de acordo com Tompkins (2015), embora aparentemente óbvio, é relevante destacar que o espaço físico harmônico da guitarra e do violão difere-se, substancialmente, do espaço físico harmônico do piano. Enquanto o piano é organizado de modo linear, similar à notação em pauta, e que abrange uma escala ascendente de notas mais graves às mais agudas, qualquer alteração na notação ocasiona uma correspondente modificação na configuração das mãos no teclado, uma vez que seguem a construção do gesto performático: um sentido linear entre o grave e o agudo.

Por outro lado, segundo Tompkins (2015), o espaço harmônico da guitarra e violão é concebido em um plano bidimensional, sendo composto por trastes e cordas. Cada corda apresenta um espaço linear distinto. Além disso, as cordas adjacentes convergem para uníssonos e sobreposições de altura por volta do quinto e quarto traste e, dependendo da afinação, criam, assim, um espaço cromático entre as cordas, propiciando múltiplas possibilidades de execução para diversas notas. Como exemplo, a nota E5 pode ser tocada em ao menos um ponto em cada uma das seis cordas, propiciando múltiplas possibilidades de execução para diversas notas.

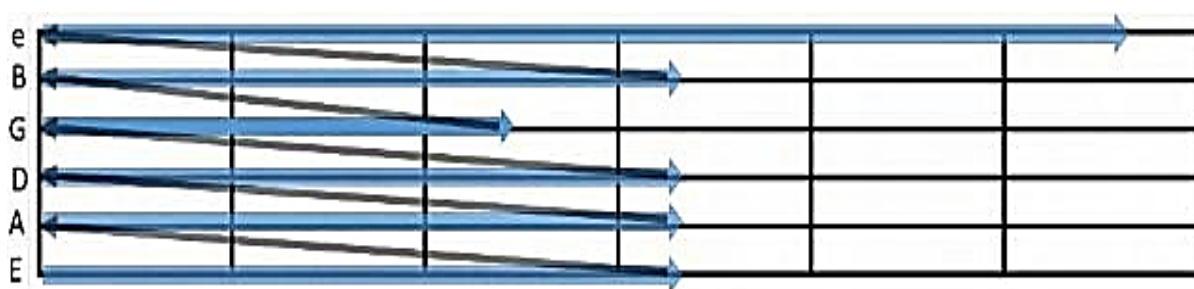


Figura 11 - Topologia da guitarra - linhas horizontais indicam as cordas, linhas verticais indicam os trastes. As setas mostram os caminhos cromáticos sobrepostos no braço da guitarra
Fonte: Tompkins (2015, p. 1).

Essa dinâmica implica que, nem sempre, uma mudança na posição das mãos nem refletirá diretamente na notação, o que poderia frustrar um analista que não considerasse o espaço harmônico físico da guitarra e violão ao interpretar alturas na partitura.

No contexto do espaço unidimensional, caracterizado pela notação em pauta e do piano, a medida dos intervalos pode ser efetuada de maneira direta, sendo representada pelo número de semitons existentes entre duas notas. Dessa forma, a distância intervalar mantém uma proporção direta com a distância entre as notas. Contudo, essa relação direta não é comumente observada na guitarra e no violão. O espaço bidimensional inerente ao braço da guitarra, conforme delineado previamente, propicia a adoção de outros sistemas de mensuração. O braço da guitarra pode ser conceptualizado como um plano cartesiano composto por cordas e trastes, possibilitando o cálculo da distância entre notas por meio da determinação da distância entre dois pontos. Conforme Tompkins (2015):

A distância euclidiana forneceria a distância mais curta entre quaisquer pontos dados, mas não creio que capture a maneira como um guitarrista visualiza o braço da guitarra. Para mudar de posição, um guitarrista deve pensar tanto na colocação da corda quanto do traste. Assim, enquanto a mão pode alterar as notas por um caminho euclidiano, o movimento provavelmente é conceptualizado como uma movimentação através de cordas e trastes, ou vice-versa. (Tompkins, 2015, p. 2)

$$d_1(p, q) = \sum_{i=1}^n |p_i - q_i|$$

Figura 12 - Representação formuláica do movimento vertical-horizonta
Fonte: Tompkins (2015, p. 2)

De modo mais simplificado, pode-se somar o movimento vertical e o movimento horizontal, criando, assim, o gesto performático idiomático no braço do instrumento.

Uma das características particulares da guitarra e do violão é a sua afinação padrão baseada em quartas – com exceção do intervalo entre a corda 3 (sol 2) e a corda 2 (si 2), que é de uma terça maior–. A afinação das cordas soltas é, da 6ª para a 1ª: mi 1- lá 1 - ré 2 - sol 2 - si 2 - mi 3, conforme se vê na figura abaixo.



Figura 13- Afinação tradicional do violão e da guitarra em mi menor
Fonte: Nascimento, 2013, p. 18.

Esta afinação padrão possibilita uma geometria particular no braço do instrumento.

Assim descrita na dissertação de Ismael Lima do Nascimento (2013):

O braço do violão é dividido pelos trastes e os espaços entre cada traste são chamados de casas que geralmente chegam à quantidade de dezenove. As casas e as cordas possuem uma relação espacial cartesiana na qual uma nota é obtida pelo cruzamento entre esses dois eixos em que as cordas são representadas pelo eixo “y” e as casas pelo eixo “x” como no gráfico a seguir extraído da dissertação de Vasconcelos (2002). Como exemplo, escolhemos um ponto “A”, resultante do cruzamento entre o eixo “y” no número 4 (4ª corda do violão), e no eixo “x” no número 4 (4ª casa do violão), resultando na nota Fá sustenido (p. 18-19)

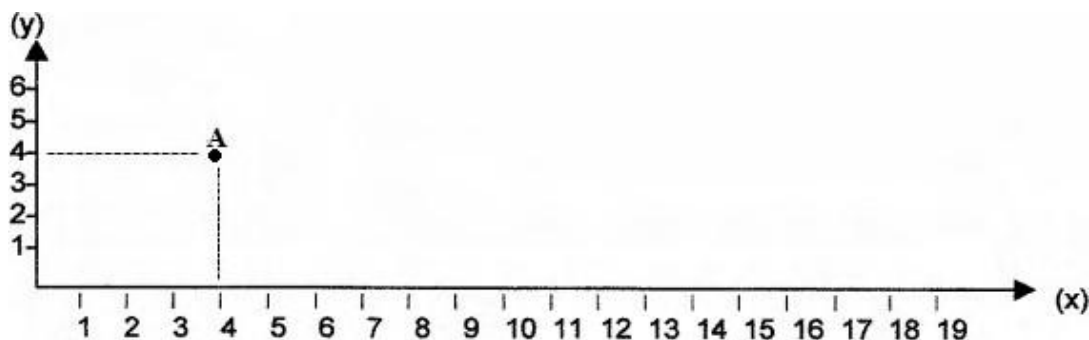


Figura 14 - Gráfico representando o eixo geométrico do braço do instrumento e sua relação entre cordas (vertical) e casas (horizontal).

Fonte: Nascimento, 2013, p. 19.

A despeito da Fig. 15, Nascimento (2013) explica que

O eixo “x” é invariável, sempre apresentando uma distância de um semitom na medida em que se movimenta pelas casas, mas, o eixo “y” pode variar de acordo com a afinação proposta, já que em determinadas peças, faz-se necessário a utilização de afinações alternativas para se alcançar novas possibilidades timbrísticas e de execução, ao que também se dá o nome de Scordatura (Nascimento, 2013, p. 18-19).

Segundo Vasconcelos (2002), esta bidimensionalidade permite que uma mesma “altura” esteja presente em outras regiões do braço do instrumento – fato que não ocorre com outros instrumentos de corda como a harpa ou o piano –, proporcionando ao violão diversas possibilidades de digitação. Tal geometria característica pode ser uma vantagem no sentido de que uma nota de mesma frequência pode ter timbres diferentes em outras regiões do braço do violão e da guitarra, possibilitando inúmeras soluções de digitações para executar um mesmo trecho musical.

De acordo com Bracher (2018), com base nos princípios da afinação padrão e da geometria característica do braço do instrumento, a escolha da tonalidade em uma obra tonal torna-se particularmente importante para uma escrita idiomática. Isso ocorre, principalmente, devido à quantidade de cordas soltas que cada tonalidade abrange, proporcionando ao instrumentista diferentes possibilidades de digitações, variações timbrísticas e relaxamentos, pois algumas notas que normalmente precisariam ser pressionadas pela mão esquerda, podem ser substituídas por cordas soltas.

Ao utilizar cordas soltas, é possível incluir notas pedais, baixos com maior extensão de tessitura em relação a uma melodia, dentre outros recursos. Por exemplo, se a tonalidade central for Mi Maior, as cordas soltas pertinentes ao centro tonal serão a 1ª (Mi), 2ª (Si), 5ª (Lá) e 6ª (Mi). Se a tonalidade for Mi Menor, além das quatro cordas mencionadas anteriormente, a 3ª corda (Sol) estará dentro do centro tonal, possibilitando maior facilidade na execução de uma

peça nesta tonalidade, tornando-a, portanto, mais acessível e natural para o instrumentista.

Abaixo vemos uma tabela apresentando a tonalidade e a quantidade de cordas soltas para cada campo harmônico dos 12 Estudos para violão de Villa-Lobos.

- a. Estudo 1 – Mi menor (6 cordas soltas)
- b. Estudo 2 – Lá maior (5 cordas soltas)
- c. Estudo 3 – Ré maior (6 cordas soltas)
- d. Estudo 4 – Sol maior (6 cordas soltas)
- e. Estudo 5 – Modal - Dó maior – (6 cordas soltas)
- f. Estudo 6 – Mi menor (6 cordas soltas)
- g. Estudo 7 – Mi maior (4 cordas soltas)
- h. Estudo 8 – Dó# menor (4 cordas soltas)
- i. Estudo 9 – Fá# menor (5 cordas soltas)
- j. Estudo 10 – Modal - Si menor (6 cordas soltas)
- k. Estudo 11 – Mi menor (6 cordas soltas)
- l. Estudo 12 – Lá menor (6 cordas soltas).

No caso do violão, podemos identificar diversas características particulares do instrumento que denotam seu idiomatismo, como a exploração de cordas soltas, *campanellas*, harmônicos naturais, ressonância e modelos fixos de mão esquerda, que se deslocam de forma paralela ou perpendiculares à direção do braço.

Segundo Bracher (2018), uma das características idiomáticas citadas acima, a *campanella*, é uma palavra italiana para "pequeno sino". A digitação de *campanella* no violão consiste na ideia de executar uma passagem que teria notas tocadas em uma mesma corda, como uma escala, sendo executadas as mesmas notas em cordas diferentes, com movimentos que lembram a execução de um arpejo. A *campanella* é uma técnica característica da execução violonística possibilitada por encontrarmos as mesmas notas em diversas posições do braço, muito utilizada na literatura do violão e da guitarra para criação de efeitos característicos.

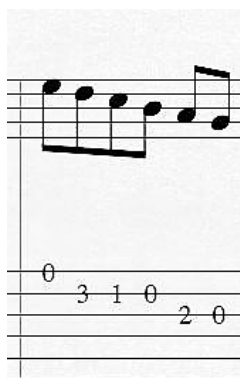


Figura 15 - Exemplo de uma escala com notas na mesma corda.
Fonte: Bracher (2018, p. 39)



Figura 16 - Estudo 8 de Villa-Lobos, exemplo de *campanella*. (c. 32)
Fonte: Bracher (2018, p. 39)



Figura 17 - Exemplo de escala em *campanella*
Fonte: Bracher (2018, p. 39)

A característica de execução em *campanella*, de escalas com notas em outras cordas é proporcionar uma ressonância em cada nota. Geralmente, soa muito mais legato⁸⁴ do que tocar

⁸⁴ A técnica do legato, conhecida também como "ligadura", envolve a execução de um conjunto específico de notas de forma melódica, minimizando o uso de palhetadas e utilizando conjunto específico de notas de forma melódica, minimizando o uso de palhetadas e utilizando predominantemente as técnicas de "hammer-on" (legato ascendente) e "pull-off" (legato descendente). Em essência, essa abordagem visa o aprimoramento da destreza da mão responsável pela digitação das notas musicais. O termo "legato" deriva do italiano e é definido como um estilo de

uma escala com notas na mesma corda. Essa possibilidade de execução possibilita, frequentemente, a exploração de dissonâncias de notas próximas.

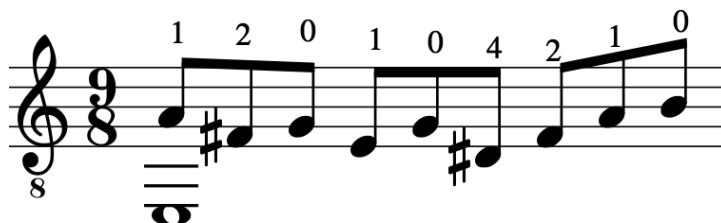


Figura 17 - *Sunburst* de Andrew York, escala em *campanella*. (cc. 1 a 3).
Fonte: Bracher (2018, p. 49)

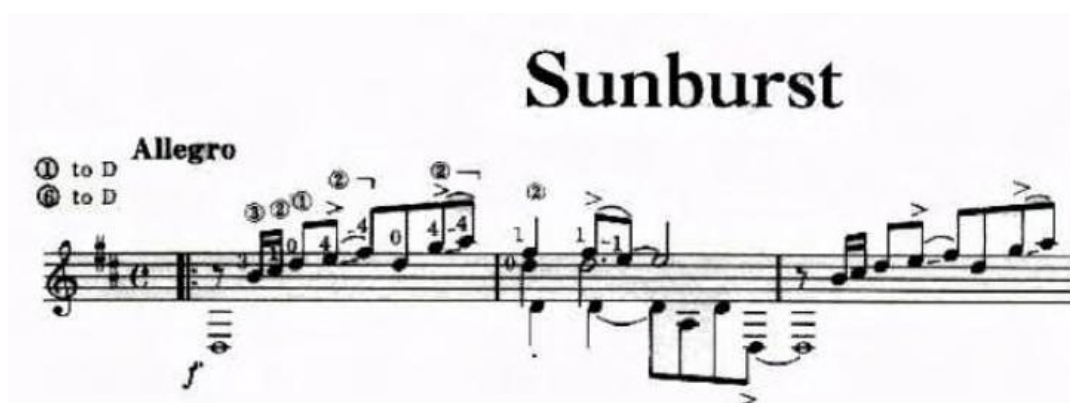


Figura 18 - Exemplo de *campanella* em *Conversa Comigo Mesmo* (c. 34)
Fonte: Bracher (2018, p. 40)

Outra característica é a utilização de harmônicos, que podem ser apresentados em duas categorias principais: os harmônicos naturais e os harmônicos artificiais. Os harmônicos naturais no violão são, conforme Nascimento,

[...] produzidos ao colocar um dedo da mão esquerda sobre umas das divisões do traste de uma determinada corda, pulsando a corda em seguida e levantando o dedo da mão esquerda rapidamente para que soe a nota harmônica. As divisões em que as notas harmônicas soam com uma maior definição são entre as casas: XII-XIII, soando uma oitava em relação à nota da corda solta; VII-VIII, soando uma décima segunda (quinta justa oitavada) em relação à nota da corda solta e entre as casas V-VI, soando uma oitava mais aguda que a primeira em relação à nota da corda solta. No “Prelúdio n.4” de Villa-Lobos, o compositor se utiliza deste recurso idiomático para compor o

execução musical no qual as notas de uma passagem são tocadas de forma contínua e fluida, sem interrupções abruptas.

material temático desta peça e no exemplo abaixo, extraído do referido prelúdio, podemos ver a utilização dos harmônicos naturais nas três principais divisões supracitadas (2007, p. 27).



Figura 19 - Harmônicos naturais no Prelúdio 4 de Villa Lobos. (c. 1 e 2)
Fonte: Brancher (2018, p. 40)

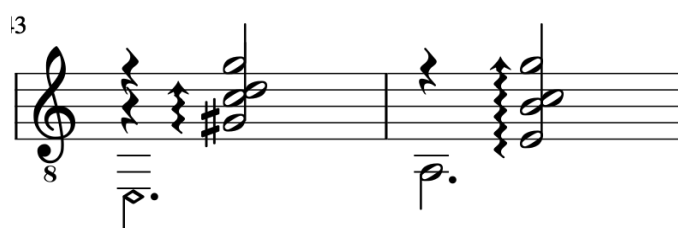


Figura 20 - Harmônico natural em Valsa para Maria de Juarez Moreira. (c. 13 e 14).
Fonte: Bracher (2018, p. 40).

O pesquisador Celso Tenório Delneri (2015) relata como o compositor, instrumentista e professor Abel Carlevaro utilizou a concepção da mecânica do violão e suas características idiomáticas como ponto de partida para seu processo composicional, explorando a geometria característica da execução do instrumento, e sua afinação padrão, baseada em intervalos quartais e posições fixas de mão esquerda.

A escrita dos Cinco Estúdios (Homenaje a H. Villa-Lobos) estende-se pelos anos de 1970 a 1987. A ideia desses Estudos estava delineada e o primeiro a ser composto é o de número 2. O Estudio n.2 apresenta uma técnica de escrita modular (BROUWER, 2004, pg.), resultante da apresentação dos dedos 1 – 2 – 3 – 4 (mão esquerda) sobre a escala (braço do violão divididas em casas), onde cada dedo está sempre em casas consecutivas do violão. Portanto, não se trata apenas de uma sequência, mas essa está associada com uma geometria (desenho resultante da apresentação dos dedos) que resulta na denominação dada por Abel Carlevaro de movimento transversal. Essa decisão pré-composicional (Simms, 1986, 89-90), baseada na digitação na

escala do violão associada à *scordatura*⁸⁵, resulta numa relação de alturas, harmonia, de textura densa de amplitude fechada, impulsionado pelo ritmo do candombe, criando uma atmosfera única e definida por arquétipos de acordes que manifestam relações sem funcionalidade harmônica, mas com um contorno motivico que garante uma forte unidade interna para além da geometria do movimento. Desse processo composicional, surge uma concepção harmônica, resultante de uma observação aguda de um material sonoro novo e lógico de composição (Delneri, 2015, P. 68).



Figura 23 - Estúdio n. 2 (1970) de Abel Carlevaro, apresentando uma mecânica onde cada dedo está sempre em casas consecutivas do violão, originando uma movimentação técnica associada com uma geometria (desenho resultante da apresentação dos dedos) (c.1 a 7).
Fonte: Bracher (2018, p. 40).

A consciência da técnica violonística de Abel Carlevaro e a sua preocupação com os aspectos técnicos da execução instrumental, permeia grande parte de sua obra como compositor

O posicionamento da mão esquerda no braço do violão está ligada à maneira de colocar os dedos em relação aos espaços e cordas, consequência de um trabalho conjunto e harmônico do braço (do violonista), antebraço, punho, mãos e dedos. Um posicionamento correto da mão será resultado de um conhecimento prévio, adquirido através do tempo e, de tal maneira, que seja reflexo fiel de uma atitude mental⁸⁶. (Carlevaro, 2006, p. 36)

⁸⁵ Scordatura, em música, refere-se à prática de afinar as cordas de um instrumento de cordas de uma maneira diferente da afinação padrão. A palavra "scordatura" vem do italiano e significa "desafinação". Os compositores utilizam a scordatura para alcançar efeitos sonoros específicos, facilitar a execução de certas passagens ou explorar novas sonoridade

⁸⁶ No original: The positioning of the left hand on the guitar neck is linked to the way the fingers are placed in relation to the spaces and strings, as a consequence of a harmonic working of the guitarist's arm, forearm, wrist, hands and fingers. A correct positioning of the hand will be the result of prior knowledge acquired through time

Como no caso descrito acima, o compositor parte de um pressuposto mecânico como uma de suas concepções instrumentais para compor esse estudo. No dicionário Grove, os autores Howard Ferguson e Kenneth L. Hamilton, definem o gênero musical Estudo como “uma peça instrumental concebida inicialmente para explorar e aperfeiçoar determinada faceta da técnica performática” (Grove, 2001, p. 622).

Podemos dizer que uma escrita idiomática, sob o prisma técnico-instrumental, é aquela que, em sua construção, busca movimentos mais naturais para o instrumento, ou movimentos ergonômicos, cuja execução possibilitará um melhor aproveitamento na relação esforço/resultados. Seguindo esse princípio, determinados movimentos – como os arpejos circulares⁸⁷, segundo Pujol são “[...] fáceis para a velocidade pela natural disposição dos dedos [...]” (1971, p. 94). Seguindo o mesmo princípio ergonômico, em relação à mão digitadora, de acordo com Carlevaro “[...] assim como digitações, com posições, ou partes das posições fixas de dedos da mão esquerda [...]” (como as exemplificadas a seguir) são mais naturais para o violonista e, por isso, mais idiomáticas” (Carlevaro, 1985, p.77). Ao buscar uma natureza no movimento, segundo a ergonomia, e compreendendo as possibilidades e limitações do violão, o compositor consegue alcançar um maior grau de resultados técnicos-interpretativos em uma obra.

and, in such a way, as a faithful reflection of a mental attitude.

⁸⁷ Arpejos em cordas contínuas que mantém a ordem de ataque dos dedos da mão direita em conformidade com sua ordem fisiológica e que por isso, possibilitam maior velocidade. Ex.: arpejos com a fórmula PIMA.

memória motora, desenvolvida pelo intérprete-compositor durante a prática, assume uma posição central. A execução torna-se, assim, uma expressão direta da composição, onde a memória muscular se converte em um repositório dinâmico de intenções e nuances interpretativas. Dessa forma, a obra musical ganha vida não apenas através das notas impressas, mas também na materialização única proporcionada pela habilidade técnica e expressividade do intérprete-compositor, transcendendo as fronteiras tradicionais entre a criação e a performance musical.



Figura 23 - Acordes representados na partitura em bloco do Estudo 1 de Villa Lobos, onde as posições dos dedos (*shapes*) permanecem inalteradas, e a mão se move ao longo do braço do instrumento. (Tompkins, 2015, p. 7).

Fonte: Tompkins, (2015, p. 7)

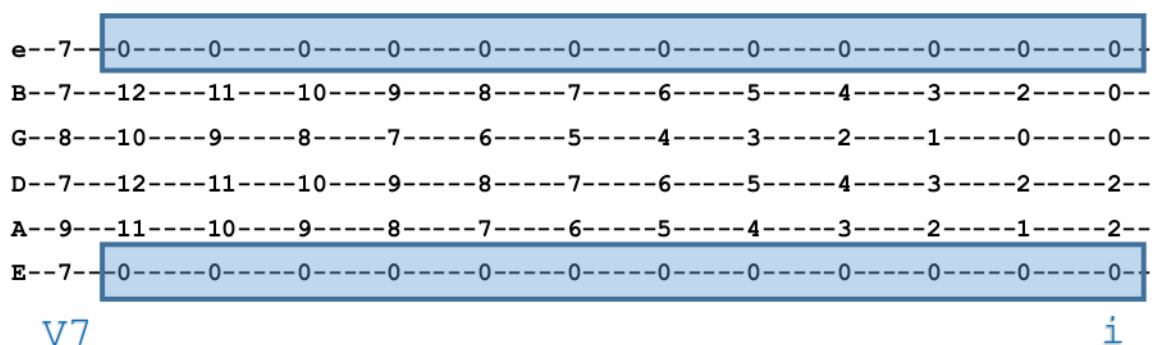


Figura 24 - Acordes representados na tablatura, onde se explicita a posição dos dedos, em bloco do Estudo 1 de Villa Lobos, onde as posições dos dedos (*shapes*) permanecem inalteradas, e a mão se move ao longo do braço do instrumento.

Fonte: Tompkins, (2015, p. 7).

Os procedimentos mecânicos, entrelaçados com uma intenção composicional voltada para o âmbito sonoro, transformam a escrita não apenas em um registro de intenções musicais, mas também em uma representação dos gestos físicos e técnicos envolvidos. Surge, portanto, a constatação de que a escrita musical não é capaz de abarcar integralmente a complexidade do evento musical. A execução de uma obra transcende a mera decodificação das partituras,

constituindo-se como uma forma intrincada de representação que oferece uma miríade de possibilidades interpretativas.

No âmago desse processo, as decisões musicais, para além dos procedimentos mecânicos, atravessam a etapa da decodificação do objeto musical por parte do intérprete. Essas variáveis convertem-se em elementos de escolha interpretativa, em um processo em que a performance de uma obra musical escrita assume a forma de uma tradução realizada por meio de procedimentos gestuais. O ato de tocar uma peça transcende a simples reprodução técnica das notas registradas; é, na verdade, uma concepção individualizada, moldada pela interpretação pessoal do performer diante das indicações escritas na partitura.

Dessa maneira, a execução de uma composição não se restringe à materialização das notas, mas transforma-se em uma espécie de diálogo entre a partitura e o intérprete, em que as escolhas interpretativas e a expressividade gestual entrelaçam-se para dar vida à obra escrita, resultando em uma performance individual.

De modo semelhante, músicos engajados na prática da improvisação valem-se dessa intrincada rede cognitiva para criar, em tempo real, suas improvisações. Durante uma performance de improvisação, esses músicos exploram e incorporam os idiomatismos instrumentais, estilísticos e composicionais, moldando a criação musical de acordo com o contexto específico do momento.

De acordo com o apresentado anteriormente, ao mergulharem nesse processo criativo em tempo real, os músicos improvisadores mobilizam não apenas sua proficiência técnica, mas também um profundo entendimento dos elementos idiomáticos inerentes a seus instrumentos, os traços distintivos de estilos musicais e as nuances composicionais. Essa complexa teia cognitiva permite que eles tomem decisões instantâneas em resposta ao ambiente musical circundante, integrando elementos idiomáticos de maneira orgânica e criativa.

Assim, a improvisação torna-se uma manifestação singular da interação entre a habilidade técnica instrumental, a compreensão profunda do idioma musical e a inventividade espontânea.

A técnica idiomática de composição parte de um material sonoro, decorrente do mecanismo instrumental, para construir um discurso poético e imaginativo que transforma o trabalho em obra musical (Delneri, 2015, p. 71)

Ao executar alguma passagem melódica ou harmônica, torna-se evidente o aspecto técnico da digitação utilizada. Embora seja subjetivo determinar qual digitação é mais confortável, desafiadora ou eficiente para abordar um trecho ou intervalo específico, é desejável buscar um controle equitativo com todas as combinações de dedos possíveis. Em uma música

previamente composta em notação musical, o músico normalmente desenvolve a digitação considerando o contexto musical, independentemente da dificuldade associada a uma passagem específica. No caso da música escrita para violão ou guitarra, é comum a disponibilização de digitações pelo compositor ou editor das peças.

No âmbito da improvisação, o músico necessita selecionar sua própria digitação no momento da performance. Nesse contexto, a memória muscular desempenha um papel preponderante na escolha dos padrões executados e, por conseguinte, das digitações empregadas. Com isso em mente, é plausível presumir que, durante a improvisação, a utilização de certos *licks*, frases ou digitações previamente concebidos pelo músico, integram-se ao seu discurso, muitas vezes em detrimento de outras possibilidades técnicas menos exploradas. Essa disparidade na técnica entre as diversas combinações possíveis de digitações pode representar um obstáculo na busca pela criatividade musical. Van Eps argumenta que "[...] [a] técnica ideal deve ser capaz de lidar com situações desconfortáveis e incomuns que surgem durante a improvisação [...]"⁸⁸ (EPS, 1980, p. 3). Nesse sentido, é benéfico para o músico desenvolver um domínio técnico sólido em diversas possibilidades de digitações, a fim de estar plenamente preparado para enriquecer seu vocabulário fraseológico durante a improvisação.

4.9.1 O idiomatismo presente na música brasileira para violão

Conforme Bracher (2018), no Brasil existe uma rica tradição de violonistas-compositores que desenvolvem suas peças diretamente no instrumento, integrando, desta forma, o idiomatismo instrumental ao pensamento composicional. No final do século XIX e início do século XX, surgiram violonistas que também eram compositores, tais como Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928) e Dilermando Reis (1916-1977). Esses artistas contribuíram para a formação de um repertório composto principalmente por choros, valsas, polcas e maxixes, predominantemente de autoria própria, marcando assim o início da tradição de violonistas brasileiros que são também compositores.

A obra de João Pernambuco dá o passo inicial para a formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui na acepção mais abrangente do termo (valsas, maxixes, tangos e porque não, choros), uma produção até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, é vibrante, virtuosística e explora com muita felicidade as peculiaridades do instrumento. Não teria sido por acaso, que tanto

⁸⁸ Texto original: [...] [t]he ideal technique must be able to handle the uncomfortable unusual situations that occur while improvising [...].

se tem divulgado a frase proferida por Heitor Villa-Lobos: "Bach não se envergonharia de assinar seus estudos" (Taborda, 2004, p. 142).⁸⁹

Na tradição dos compositores-intérpretes do violão brasileiro, destacam-se figuras recentes e importantes que desenvolveram sua obra através de uma relação direta com o instrumento. Entre esses nomes, destacam-se músicos de Minas Gerais como os guitarristas e violonistas Chiquito Braga (1936), Toninho Horta (1948) e Juarez Moreira (1954).

Em alguns compositores-intérpretes brasileiros, é possível observar uma busca por integrar alguns elementos harmônicos do *jazz* e da música impressionista francesa como acordes e intervalos, em suas composições, como exemplificado por figuras como Aníbal Sardinha (1915-1955), conhecido como Garoto, e Luiz Bonfá (1922-2001). Essa contribuição desempenha um papel significativo na ampliação estética da linguagem musical do violão brasileiro.

Ao introduzirem novos elementos estéticos e harmônicos na tradição do violão brasileiro, esses compositores propõem uma expansão do pensamento idiomático. Ao apresentarem sonoridades até então inéditas neste gênero por meio da incorporação de procedimentos originais, como a utilização de acordes e escalas oriundas de outras tradições musicais, eles introduzem novos elementos técnico-interpretativos. Essas contribuições não apenas integram à tradição do violão brasileiro, mas também dão origem a uma linguagem musical única, como evidenciado no desenvolvimento do "choro moderno".

Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto se deixa "influenciar" pelo jazz, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através de sua música, percebemos uma utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improviso e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível. (Delneri, 2009, p. 17).

É esperado que a obra dos violonistas-compositores manifeste características idiomáticas de seus instrumentos, o que frequentemente pode impor limitações ao processo de composição, levando o compositor, em certa medida, a explorar caminhos já conhecidos ou a

⁸⁹ Alguns nomes representativos, entre muitos outros: João Teixeira Guimarães, o "João Pernambuco" (1883-1947); Joaquim Santos, o "Quincas Laranjeira" (1873 - 1935); Anibal Augusto Sardinha, o "Garoto" (1915–1955), Dilermando Reis (1916-1977), Laurindo Almeida (1917–1995), Zé Menezes (1921 – 2014), Luiz Bonfá (1922–2001), Baden Powell (1937–2000), Sebastião Tapajós (1942), Hélio Delmiro (1947), Guinga (1950), Sergio Assad (1952)

recorrer à técnica conhecida como "compor com os dedos" (Moreira, 2017), que seria a repetição de procedimentos mecânicos característicos de um intérprete.

Por outro lado, há exemplos de compositores que transcendem amplamente as fronteiras do violão, como é o caso de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Em suas composições dedicadas ao instrumento, Villa-Lobos apresenta uma escrita profundamente idiomática. Como virtuoso violonista, ele soube aproveitar as características intrínsecas do instrumento, explorando novas possibilidades técnicas em seus 12 Estudos e incorporando elementos da música brasileira em várias de suas composições para violão solo. Nesse contexto, o idiomatismo emerge como elemento fundamental em suas criações, contribuindo para alcançar um resultado técnico-expressivo aprimorado. Marco Pereira (1984, p. 109), ao discorrer sobre o idiomatismo na música violonística brasileira em sua dissertação sobre a obra para violão de Villa-Lobos, afirma que Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [ao violão], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, frequentemente, de evidências digitais para construir seu material musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente, mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria.

De acordo com Bracher (2018), na citação de Marco Pereira, podemos constatar a busca de um idiomatismo instrumental do violão nas composições de Villa-Lobos, onde certas configurações de digitação prefixadas são utilizadas como meio para atingir resultados sonoros típicos do violão, como paralelismo horizontal, que é a utilização de formas idênticas da mão digitadora ao longo do braço do instrumento e fórmulas de dedilhados constantes.



Figura 25 - Estudo n. 6 de Villa-Lobos. Exemplo com a utilização de paralelismo horizontal com dois padrões distintos no Estudo n.6.(c. 24 e 25).

Fonte: Bracher (2018, p. 46).

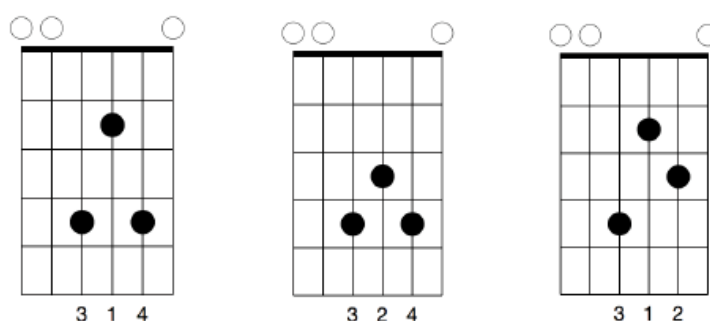


Figura 29 - Diagramas apresentando a digitação de posições de mão esquerda quase fixas no Prelúdio 4 de Villa-Lobos do trecho acima.

Fonte: Bracher (2018, p. 47)

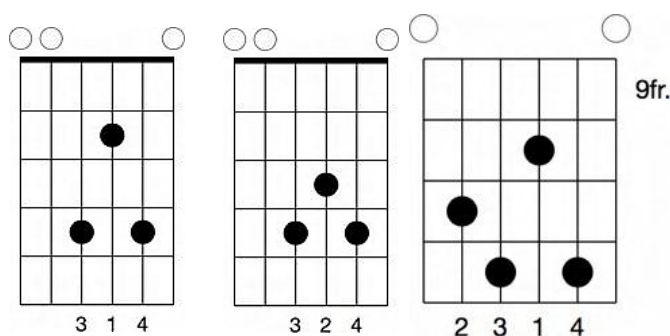


Figura 30 - Villa-Lobos - Estudo n.1, paralelismo de posição de mão esquerda e padrão de dedilhado de mão direita, p i p i p m i a m a i m p m p I (c. 13 a14)

Fonte: Bracher (2018, p. 47)



Figura 31 Estudo n.1. Posição fixa de mão esquerda na execução do paralelismo com forma de acordes diminutos e *campanellas* formando notas pedais nas duas cordas Mi do violão. (c. 11 a 21).

Fonte: Bracher (2018, p. 47)

Vejamos a seguir outro exemplo com digitação fixa. Nesse exemplo, retirado dos compassos 22 a 26 do Estudo n.12 de Villa-Lobos, percebemos a simetria no sentido vertical através do formato da digitação que a melodia sugere, sendo sempre a mesma em todas as

cordas, como podemos observar no exemplo extraído, e nas figuras que se seguem que revelam a simetria da digitação e o movimento vertical. Os círculos na parte superior das notas na figura 32 indicam que estas devem ser executadas nas cordas soltas do instrumento, outra característica idiomática que possibilita relaxamento ao intérprete.



Figura 32- Estudo n.12 do Villa-Lobos (cc. 22 a 26).

Fonte: Nascimento (2013, p. 25) .

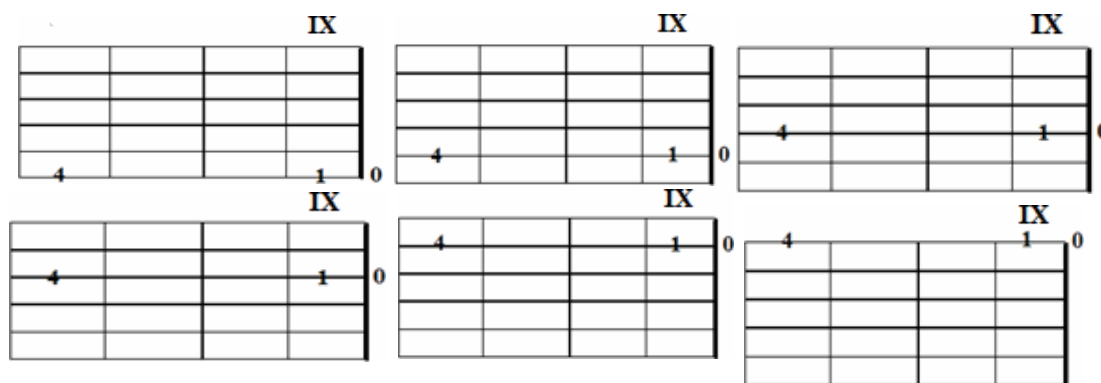


Figura 33- Representação gráfica das posições fixas da digitação da melódica do Estudo 12 de Vila-Lobos; a digitação é a mesma para todas as cordas. (c. 22 a 26

Fonte: Nascimento (2013, p. 25)

No Prelúdio 3 de Villa-Lobos, o compositor novamente explora a utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota de pedal. Esta movimentação da mão esquerda gera novas relações harmônicas com a nota de pedal da corda solta.

Observemos com atenção a relação das cordas soltas com a forma fixa de mão esquerda. Na música de Villa-Lobos, a corda si solta representa a terça da primeira forma (Sol com sétima), a nona da segunda forma (Lá com sétima e nona), a décima-primeira aumentada da quarta forma (Fá com sétima e décima-primeira aumentada), e a quinta justa da quinta forma (Mi com sétima). A corda si solta funciona como um

pedal, desempenhando um papel harmônico diferente dependendo do deslocamento realizado pela forma fixa de mão esquerda, forma esta que guarda as relações entre os dedos idênticas – será sempre um acorde maior com sétima, somando-se a este a tensão resultante da interação com a corda si solta (Cardoso, 2006, p. 119).

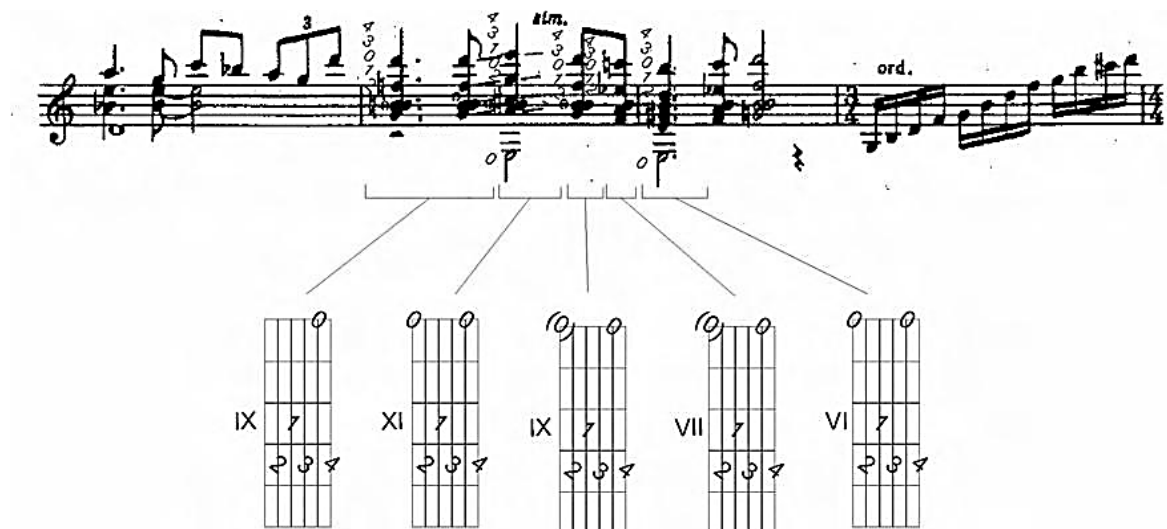


Figura 34 - Villa-Lobos, Prelúdio n. 3, utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal (c. 15 a 18)

Fonte: Cardoso (2006, p. 118)

Com esse procedimento de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas, o compositor consegue construir relações harmônicas sofisticadas, que se enriquecem pelas dissonâncias que surgem pela movimentação destas formas, além de possibilitar uma execução natural ao intérprete. Essa “forma” sobre uma mesma disposição dos dedos pode se movimentar tanto no sentido vertical, horizontal e transversal no braço do violão.

Villa-Lobos usa as formas com um propósito bastante radical, típico da vanguarda modernista com a qual apresenta afinidade, buscando um efeito característico do instrumento, num universo mais francamente atonal, ou poli-tonal – apesar da melodia sugerir arquétipos tonais, e nunca se desligar completamente da tonalidade, muitos dos acordes não podem ser pensados em termos de funções harmônicas. Já Guinga trabalha com esses elementos dentro de um limite tonal mais claro, onde podemos facilmente enxergar as relações harmônicas (Cardoso, 2006, p. 109).

Cardoso (2006) demonstra um exemplo deste procedimento idiomático da utilização de posições fixas de mão esquerda no braço do violão na obra de Guinga em sua dissertação de mestrado.

The image displays a musical score for guitar, specifically for the piece 'Perfume de Radamés de Guinga'. It features two staves of music. Above the first staff, there are four guitar fingerings labeled I, II, IV, and VIII, each showing a specific hand position on the fretboard. Below the second staff, there are four guitar fingerings labeled IV, III, and two unlabeled ones, each showing a specific hand position. Lines connect these fingerings to the corresponding notes in the musical score, illustrating the idiomatic use of fixed left-hand positions and recurring arpeggio patterns in the right hand.

Figura 35 - Perfume de Radamés de Guinga, procedimento idiomático do violão com a utilização de posições fixas da mão esquerda e padrões de arpejos recorrentes na mão direita. (c. 1 a 8)

Fonte: Cardoso (2006, p. 81).

No caso do violão, existem três aspectos intimamente relacionados, utilizados por compositores do século XX e que produzem um idiomatismo instrumental do qual Guinga faz uso: 1) o deslocamento da mão esquerda, com três planos de ação: movimento transversal, movimento vertical e movimento horizontal; 2) o uso das formas dentro desses três tipos de movimento, ou seja, forma: correspondendo a apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região; 3) a inclusão das cordas soltas, como fator colorístico e de

possibilidades harmônicas. (Escudeiro)

Podemos observar na literatura para violão, vários exemplos oriundos de violonistas-compositores, desse procedimento idiomático que explora a relação das cordas soltas com a forma fixa de mão esquerda.

No próximo exemplo, vemos a utilização deste procedimento por Chiquito Braga na música Denise 10 presente no álbum Instrumental no CCBB (1992), em que o compositor-intérprete explora a própria topografia do violão para a obtenção de estruturas distintas feitas a partir da repetição de posições da mão esquerda.

Figura 36 - Simetria no movimento melódico e harmônico em “Denise 10”, álbum instrumental no CCBB (Lovisi, 2017, p. 167).

The figure displays a musical score for the piece "Denise 10" in 3/4 time, featuring a symmetrical melodic and harmonic structure. The score is written on two staves. The top staff contains four measures with chords C7M, G7, Eb7M, and Bb7. The bottom staff contains four measures with chords Eb7M, G7, C7M, and Bb7(9). The melody is symmetrical, with the first two measures of the top staff mirroring the last two measures of the bottom staff. Two boxes labeled "AEM" (Acordes de Mão Esquerda) are placed under the Eb7M and Bb7(9) chords. Below the score are four fretboard diagrams illustrating the left-hand positions for the chords: III for C7M, VI for G7, III for Eb7M, and VI for Bb7(9). The diagrams show the fingerings for the four strings, with the fifth string being a natural harmonic.

Figura 37 - Simetria nos acordes de “Denise 10”, álbum Instrumental no CCBB.
Fonte: (Lovis, 2017, p. 167)

De acordo com Bracher (2018), percebemos que a utilização de formas fixas de mão esquerda gera um perfil simétrico da melodia e do acompanhamento, permitindo ao violonista criar uma sofisticada estrutura harmônica a partir do processo de movimentação da mão esquerda. Na introdução de Conversa Comigo Mesmo vemos o mesmo procedimento

composicional sendo utilizado por Juarez: utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal, gerando assim novas relações harmônicas



Figura 38. Introdução de Conversa Comigo Mesmo, apresentando formas fixas de mão esquerda. (cc. 1 a 5)

Fonte: Bracher (2018, p. 51).

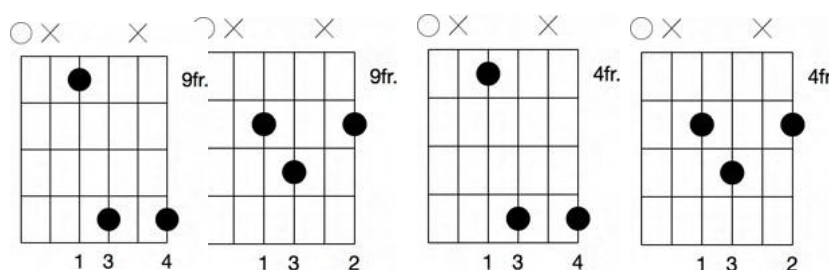


Figura 39 - Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal em Conversa Comigo Mesmo de Juarez Moreira. (cc. 1 a 5)

Fonte: Bracher (2018, p. 52).

Juarez utiliza-se de procedimento semelhante na introdução da música Castelo, na qual novamente vemos posições fixas de mão esquerda, utilizadas para criar perfis harmônicos e melódicos que se movimentam através do braço do instrumento, com digitações semelhantes, apenas modificando o posicionamento das casas



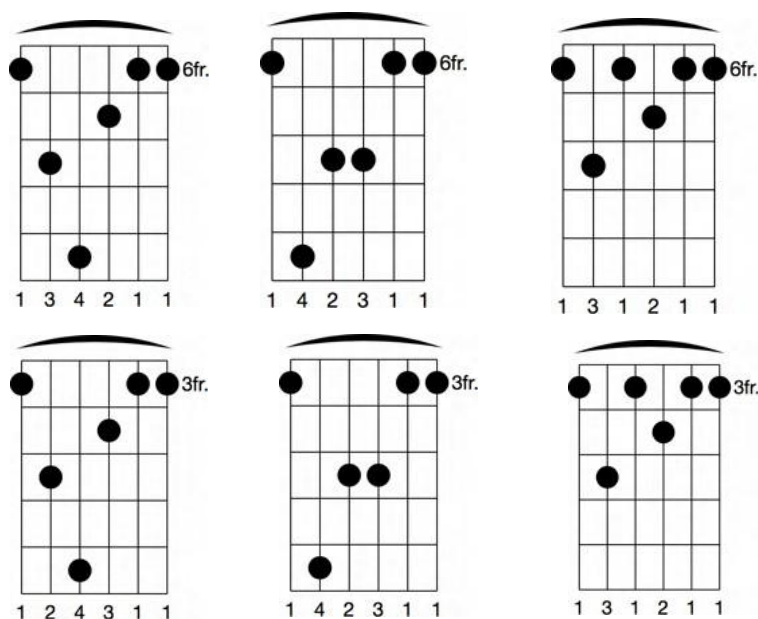
Figura 40 - Introdução da música Castelo, onde Juarez se utiliza novamente de posições fixas de mão esquerda ao longo do braço. (c. 1 a 7).

Fonte: Bracher (2018, p. 52)



Figura 41 - Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música Castelo. (c. 1 a 7)

Fonte: Bracher (2018, p. 53)



Novamente, na introdução da música Encapetado, Juarez utiliza deste procedimento, posições fixas de mão esquerda para criar perfis harmônicos e melódicos que se movimentam através do braço. Nesse caso, Juarez cria um aumento de tensão harmônica constante em direção a um registro mais agudo preparando a entrada da melodia.



Figura 42 - Introdução de Encapetado, posições fixas de mão esquerda, utilizadas para criar perfis harmônicos e melódicos, que se movimentam através do braço para criar tensão harmônica. (c. 1 a 5).

Fonte: Bracher (2018, p. 53)

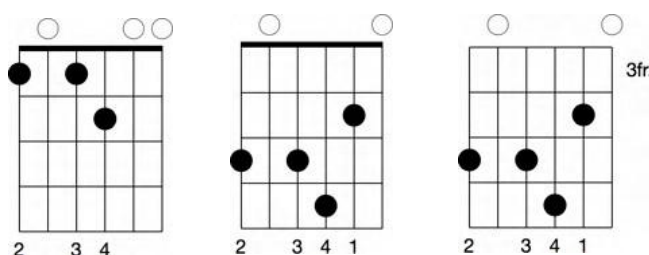


Figura 43 - Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música Encapetado. (c. 1 a 5).

Fonte: Bracher (2018, p. 53)

Na introdução da música Trópicos, faixa que abre o álbum Juá, de 2007, novamente encontramos procedimento semelhante, com posições fixas da mão esquerda e uma fórmula de arpejo (PIMA) circular na mão direita.

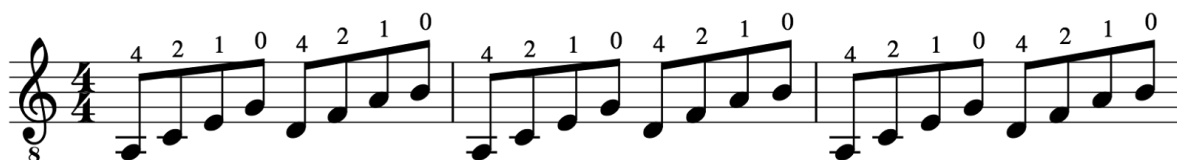


Figura 40 - Introdução da música Trópicos, posições fixas de mão esquerda com arpejos circulares. c.1-3)

Fonte: Bracher (2018, p. 54)

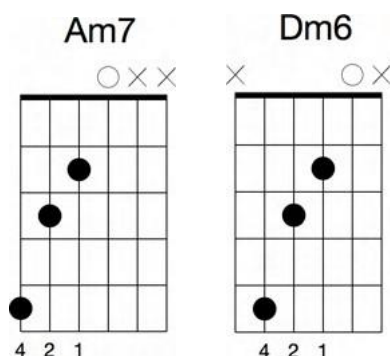


Figura 41- Diagrama das posições fixas da mão esquerda na introdução da música Trópicos. (cc. 1 a 3)

Fonte: Bracher (2018, p. 53)

No caso da improvisação idiomática para violão, podemos trazer à discussão o autor Ralph Towner⁹⁰ que, conforme Belo (2021), apresenta uma série de dicas técnicas e instruções para improvisação ao violão de acordo com o seu idiomatismo instrumental, além de partituras de algumas de suas composições solo para violão. Começando com exercícios de padrões de arpejo com sugestões para variações criativas em agrupamentos rítmicos polimétricos e diferentes sequências de acordes a serem livremente organizadas pelo intérprete. O mesmo procedimento é adotado para abordar linhas melódicas, misturando, posteriormente, os dois tipos texturais por meio de exercícios que incentivam o intérprete a fazer escolhas improvisadas dentro de fragmentos de material harmônico e melódico fornecidos. Suas peças são apresentadas em uma notação híbrida, incluindo cifras de acordes sobre cada linha e algumas barras em branco para estimular os intérpretes a improvisarem suas próprias sequências.

4.10 CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS DA GUITARRA ELÉTRICA

Conforme discutido anteriormente, a guitarra elétrica e o violão compartilham diversas semelhanças em sua estrutura e funcionamento, mas também apresentam diferenças significativas. Uma distinção entre esses dois instrumentos está no tipo de cordas utilizadas. Enquanto o violão clássico, comumente associado ao repertório erudito, utiliza cordas de nylon, esse tipo de encordoamento está também associado à MPB, bossa nova, samba e choro. O violão de aço, frequentemente utilizado no folk, blues, rock e pop, é equipado com cordas de aço. Por outro lado, a guitarra elétrica emprega cordas de metal, geralmente feitas de aço revestido de níquel ou aço inoxidável. Essas distinções não apenas influenciam o timbre e as características sonoras de cada instrumento, mas também determinam sua adequação para diferentes gêneros

⁹⁰ “Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar”.

musicais e estilos de interpretação e técnicas utilizadas.

Outra diferença importante está relacionada ao tipo de corpo e à amplificação. A guitarra elétrica é projetada para ser tocada amplificada, sendo comumente construída com um corpo sólido ou semi-sólido. Os captadores magnéticos instalados próximos às cordas convertem as vibrações em um sinal elétrico que é, então, amplificado por um amplificador externo, permitindo a reprodução do som em volumes mais altos e com maior sustentação das notas.

Em contrapartida, o violão tradicionalmente possui um corpo oco ou semi-oco, concebido para produzir som acusticamente, sem depender de amplificação. No entanto, vale ressaltar que existem violões elétricos equipados com captadores, possibilitando a amplificação do som de maneira semelhante à guitarra elétrica. Essas distinções não apenas influenciam o timbre e as características sonoras de cada instrumento, mas também afetam sua aplicação e utilização na música.

4.11 TIPOS DE TÉCNICAS DE PALHETADAS

A base mais comum da técnica de utilização da palheta na guitarra ou no violão é a da palhetada alternada (*alternate picking*). Essa é distintivamente caracterizada pela alternância de gestos descendentes e ascendentes, aplicada ao tocar instrumentos de cordas, tais como guitarra, violão, bandolim e outros da mesma categoria. Esta técnica pode ser executada a partir de diferentes pontos de origem de movimento, incluindo o pulso, o antebraço e até mesmo os dedos, com o polegar e o indicador manipulando a palheta através das cordas.

Como resultado, há um empenho considerável por parte de violonistas e guitarristas em aprimorar sua habilidade nesta técnica específica.

A versatilidade da palhetada alternada desperta interesse não apenas entre músicos, mas também em estudiosos e pesquisadores da música. Sua aplicação transcende os limites de gêneros musicais específicos, tornando-se uma técnica fundamental para diversos estilos e tradições musicais indo do *manouche* (*gypsy jazz*) ao metal, passando pelo flamenco, rock e blues.

Figura 42 - Exemplo de exercício de palhetada alternada
 Fonte: Revista *Guitar Techniques* (*Guitar Techniques*, 2002, p. 67)

De acordo com Vallejo (2020), diversos guitarristas empregam a técnica conhecida como "*slant picking*" como um método para manipular a palheta, direcionando-a tanto em direção ao corpo quanto para longe dele. Essa abordagem busca manter um movimento contínuo de palhetada enquanto evita a corda em uma eventual mudança de cordas. Esse conceito é demonstrado na figura abaixo (Grady, 2020).

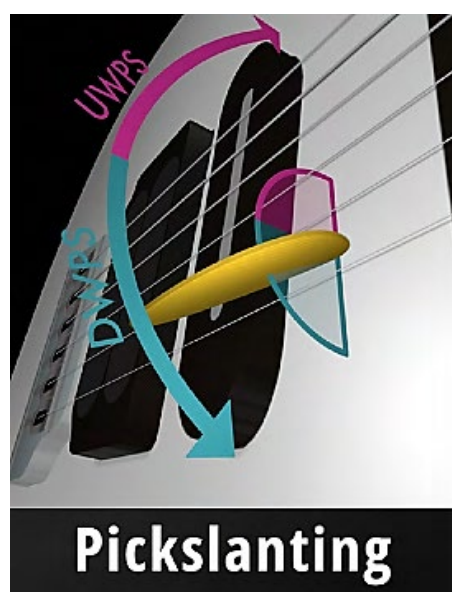


Figura 43 - Diagrama dos movimentos "*upward pick slanting*" (UWPS) ou "*downward pick slanting*" (DWPS) retirados do site (Vallejo, p. 18, 2020 apud Grady, 2020)

Comumente referida como "*upward pick slanting*" (UWPS) ou "*downward pick slanting*" (DWPS), essa técnica permite que a palheta se afaste do plano das cordas durante os movimentos ascendentes (UWPS) e descendentes (DWPS), respectivamente (Grady, 2020). Essa abordagem concede aos guitarristas um maior controle sobre a articulação das notas, facilitando a alternância entre os dois tipos de "*slant picking*". Geralmente, o "*slant picking*" é preferido ao "*flat picking*", uma técnica na qual a palheta é utilizada de forma plana, sem inclinações ou rotações, devido ao menor controle dinâmico e a restrição da capacidade de acentuação proporcionados pelo "*flat picking*". Uma outra técnica relevante é o "*edge picking*", na qual a palheta é inclinada a um ângulo de 45 graus, permitindo que a borda da palheta ataque às cordas com menos atrito. Isso possibilita que a palheta deslize suavemente de um lado para o outro, facilitando a transição entre as cordas.

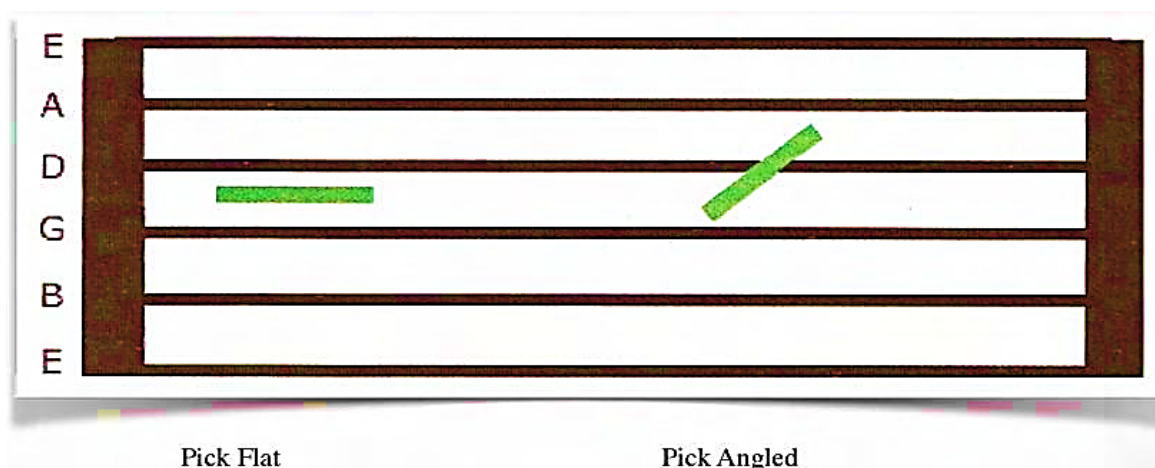


Figura 44 - Ângulos da palheta em relação às cordas
Fonte: Martin (2018, p. 16)⁹¹

Existem duas variações principais do "*edge picking*": o "*leading-edge picking*", no qual a palheta é inclinada para longe do guitarrista, e o "*trail edge picking*", que envolve a inclinação da palheta em direção ao guitarrista.

Segundo Vallejo (2020), ao longo do tempo, a maioria dos guitarristas tem empregado o *downward pick slanting* (DWPS) e, em alguns casos, o *upward pick slanting* (UWPS), dependendo de suas preferências individuais, utilizando diferentes angulações para criar uma abordagem para tocar o mais ergonomicamente possível. Um aspecto adicional da técnica de

⁹¹ Modern Music Theory. ([s.d.]). Modern music theory and application. Modern Music Theory and Application. Disponível em: <www.jazzimproviser.com>. Acesso em: 04 fev. 2024

palhetada que tem sido amplamente utilizado ao longo das décadas e que permanece inalterado é o *leading-edge picking* em um ângulo de 45 graus, visando proporcionar ataque adequado e reduzir o atrito entre a palheta e a corda. De acordo com Vallejo (2020), é essencial destacar que essas técnicas não têm o objetivo de aumentar a velocidade; em vez disso, são empregues para aprimorar a precisão e a ergonomia da técnica de tocar, o que pode, indiretamente, facilitar uma execução mais rápida. O *slant picking*, *edge picking* e a velocidade se conjugam para formar a abordagem ideal para o palhetada alternada, entretanto, é necessário que o guitarrista pratique meticulosamente essas técnicas para que sejam internalizadas pela memória muscular; do contrário, maus hábitos podem se desenvolver. O *edge picking* representa um meio eficaz para aumentar a velocidade e pode ser exageradamente aplicado em técnicas como o *snap picking*. O *snap picking*, por sua vez, é uma técnica na qual o guitarrista utiliza o polegar e o indicador da mão da palheta para impulsionar a palheta através da corda.

Diversas técnicas são empregues para tocar guitarra com palheta, cada uma delas com características distintas e aplicações específicas. Uma dessas técnicas é o *hybrid picking* ou palhetada híbrida, que combina elementos da palhetada tradicional com o uso dos dedos da mão. Na palhetada híbrida, é comum utilizar o dedo médio e o terceiro dedo para tocar as cordas enquanto se alterna entre a palhetada e os dedos, o que permite a execução de intervalos mais amplos e complexos.

Outra técnica de palhetada digna de destaque é a palhetada econômica, que está intimamente relacionada à palhetada varrida (*sweep-picking*). Nesse método, o guitarrista segue um movimento de palhetada descendente (ou ascendente) com o mesmo movimento na corda adjacente, facilitando a execução de sequências com um número ímpar de notas por corda. Isso resulta em maior velocidade e eficiência de movimento, tornando a palhetada econômica uma opção eficaz para passagens rápidas e complexas. No entanto, é importante observar que, apesar das vantagens em termos de agilidade e fluidez oferecidas pela palhetada econômica, ela também apresenta uma desvantagem em relação à perda de força de ataque, o que pode afetar a dinâmica e a sonoridade da execução.

Os símbolos para indicar o sentido da palhetada são os mesmos usados para indicar o sentido da arcada em instrumentos de corda friccionada.

1. Palhetada / stroke



Figura 45 - Palhetada/stroke

Example 1
D maj (1 3 5)

Example 2
D min (1 b3 5)

Figura 46 - Aplicação da técnica *sweep-picking* em tríades apresentadas no Frank Gambale.
Fonte: Gambale (1988, p. 22)

Example 3
D+ (1 3 #5)

Example 4
D6 (1 3 6)

Example 5
D^o (1 b3 b5)

Figura 47- Aplicação da técnica *sweep-picking* em tríades apresentadas no Frank Gambale.
Fonte: Gambale (1988, p. 23)

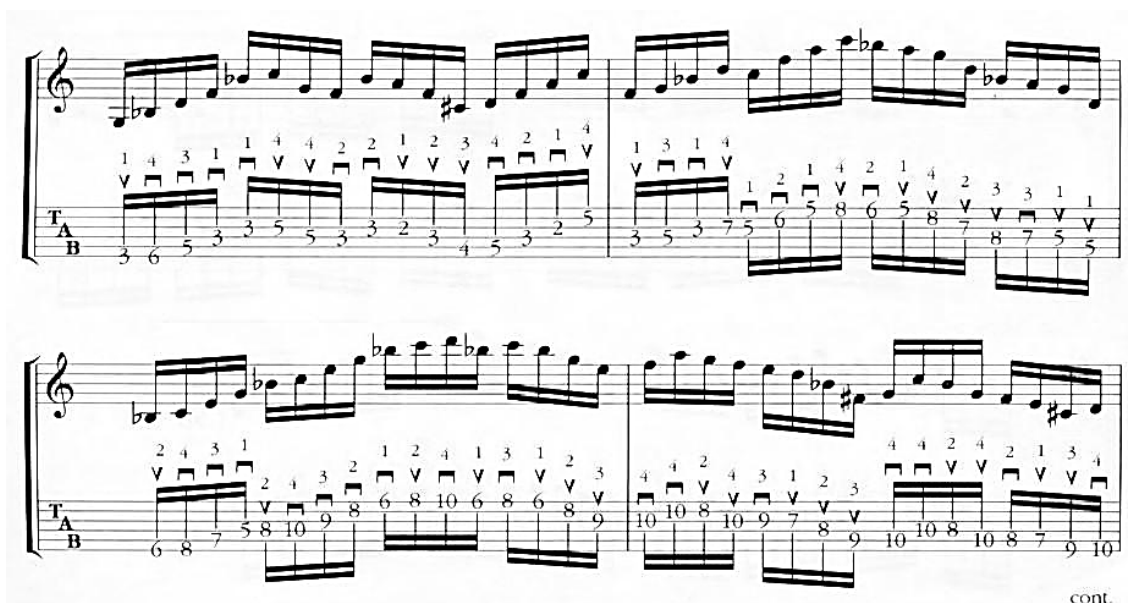


Figura 48 - Exemplo de Aplicação da técnica *sweep-picking* em frase musical com trechos de escalas e arpejos, Frank Gambale: *Monster Licks* e *Speed Picking* de 1988
 Fonte: Gambale (1988, p. 27).

Conforme Brito (2022), em relação à técnica de mão direita dos guitarristas brasileiros, observa-se uma prevalência de três abordagens distintas, denominadas *pick stile* (uso da palheta), *finger stile* (uso dos dedos) e *Hybrid picking* (palhetada híbrida), sendo esta última caracterizada pelo uso simultâneo da palheta e dos dedos da mão direita (Mariano, 2019, p. 285).

Conforme visto anteriormente, a técnica de palhetada híbrida é caracterizada pelo uso simultâneo da palheta e dos dedos da mão durante a execução musical. Essa abordagem proporciona uma série de benefícios significativos ao guitarrista, incluindo uma transição mais suave entre as cordas, particularmente ao atravessar ou saltar entre várias delas. Adicionalmente, permite a redução do número de ataques de palheta necessários, o que resulta em uma sonoridade mais fluida e articulada. Outra vantagem relevante é a capacidade de variar dinamicamente o timbre das notas tocadas com os dedos, conferindo uma diversidade sonora adicional à performance. A técnica de palhetada híbrida viabiliza a interpretação de linhas contrapontísticas e *walking bass* enquanto se mantém a palheta na mão, proporcionando grande movimentação harmônica e melódica.

Embora a palhetada híbrida seja comumente associada a estilos musicais como o *country* e o *folk*, sua aplicabilidade transcende essas delimitações estilísticas. Ela também é amplamente empregue por guitarristas, como Joe Pass, Wes Montgomery, Chet Atkins entre outros. A técnica ganhou proeminência na década de 1980, especialmente entre os adeptos do

rock progressivo, como Steve Howe, que a popularizaram. Contudo, nos dias atuais, a palhetada híbrida tem sido adotada por músicos de diversos gêneros devido à sua eficiência, velocidade e flexibilidade. Figuras notáveis da música contemporânea, como Guthrie Govan, Eric Johnson, Allan Holdsworth e o guitarrista brasileiro Gustavo Assis-Brasil, têm explorado os limites dessa técnica e a incorporam regularmente em seus repertórios.

É importante ressaltar que, na notação musical para a palhetada híbrida, a letra 'M' é utilizada para indicar o uso do segundo dedo (dedo médio) para tocar uma nota, enquanto 'A' representa o terceiro dedo (dedo anular), e 'C' para o mindinho. Essa convenção facilita a comunicação e compreensão entre os músicos, permitindo uma aplicação precisa e eficiente da técnica durante a performance

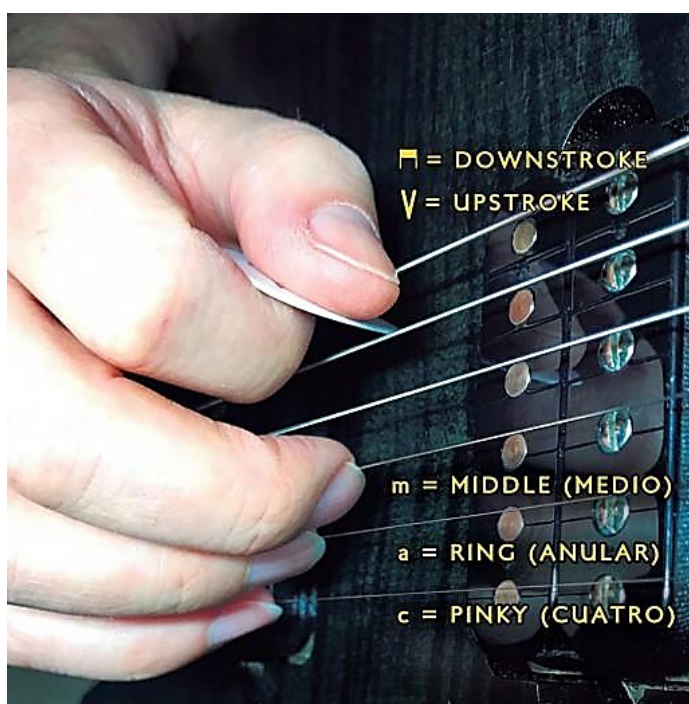


Figura 49- Siglas para utilização dos dedos na palhetada híbrida.
Fonte: Assis-Brasil (2019, p. 6).

Figura 50 - Exemplo de utilização da palheta híbrida presente no Estudo *Diatonic Ride* de Gustavo Assis-Brasil.⁹²

Fonte: Assis-Brasil (2019, p. 35).

Em sua análise sobre a inventividade musical do renomado guitarrista e violonista Hélio Delmiro, Mangueira (2006) investigou os elementos estilísticos, técnicos e composicionais presentes em sua obra, destacando sua significativa contribuição para a música instrumental brasileira. Mangueira descreve o papel de Delmiro como instrumentista desse estilo musical, especialmente enfatizando sua técnica peculiar de tocar guitarra elétrica com os dedos, uma abordagem que ele desenvolveu em virtude de sua formação nas bases do violão erudito, dispensando assim o uso de palhetas. Essa característica ressalta a intersecção notável entre o violão e a guitarra elétrica, um tema amplamente explorado nas pesquisas sobre performance na guitarra elétrica no Brasil.

Segundo Brito (2022), do ponto de vista técnico, é crucial destacar a prevalência do uso dos dedos da mão direita na execução da guitarra no contexto brasileiro dentro da música popular brasileira. Essa prática é enraizada na tradição dos guitarristas e violonistas populares do Brasil, cujos legados remontam à essência do "violão brasileiro", personificado por figuras proeminentes como Bola Sete, Garoto, Laurindo Almeida e João Gilberto. Nesse contexto,

⁹² Sobre esse estudo: "This etude originated from a four-note open-triad (or spread triad) arpeggio pattern that doubles the root of each chord, followed by four descending notes in the key of C. The first measure of the etude has all the harmonic and melodic material that will be used throughout the piece. All the sequences are diatonic to the key of C. Enjoy the ride!" (Gustavo Assis-Brasil 2019, p. 35)

gêneros musicais emblemáticos como bossa nova e samba são caracterizados pelo ritmo dos acordes marcados pelo *swing* alternado entre os dedilhados dos dedos indicador, médio, anular e, em certos casos, mínimo, bem como pelos baixos executados pelo polegar. Além de Hélio Delmiro, mencionado anteriormente, há uma série de outros guitarristas que adotam essa abordagem técnica, incluindo músicos renomados como Romero Lubambo, Dori Caymmi, Lula Galvão, os irmãos Juarez e Celso Moreira, Toninho Horta, Chiquito Braga entre outros. Sobre violonistas que também são guitarristas, de acordo com Bracher (2018), Juarez destaca que tanto ele como Toninho e Chiquito Braga sempre tocaram violão e guitarra: “Nem todo violonista toca guitarra e vice-versa”(Bracher, p. 27, 2018).



Figura 51- Tema de Samblues na guitarra tocado por Juarez Moreira na gravação de 1997. cc. 1 a 5.

Fonte: Loviski (2017, p. 222)



Figura 52 - Tema de Samblues no violão solo tocado por Juarez Moreira na gravação de 2010. cc. 1 a 5.

Fonte: Bracher (2018, p. 121)

Assim como, de forma inversa, grandes músicos guitarristas e violonistas utilizam da técnica de palhetada ao tocar violão com cordas de nylon, como Al Di Meola e John McLaughlin. Vemos que essa diversidade de abordagens técnicas na produção do som da guitarra se caracteriza pela utilização de técnicas *crossover*⁹³ em sua execução.

4.11.1 Ligados e *tapping*

Essa forma de execução da técnica de ligados está presente em diversos instrumentos, caracterizada por um ataque para produção do som inicial e sua continuidade é perpetuada pela

⁹³ Existem várias definições para o termo *crossover*. Segundo o dicionário online Merriam-Webster designaria “[...] uma mudança de um estilo ou tipo de atividade para outro”.

alteração das notas sem um novo ataque. Na guitarra essa técnica é também conhecida como *hammer-on* e *pull-off* e sua execução é semelhante à do violão. Porém, devido à natureza amplificada da guitarra e a possibilidade de aplicação de efeitos e distorções em seu som, as notas tendem a sustentar por mais tempo. Isso proporciona ao guitarrista maior liberdade e fluidez na execução de ligados com a mão esquerda, permitindo a inclusão de um número maior de notas em comparação com o violão.

De acordo com Vallejo (2020), a ação de martelar e puxar as cordas para diferentes notas com a mão digitadora é uma habilidade fundamental que todos os guitarristas desenvolvem nas primeiras etapas de sua prática, independentemente do gênero musical.



Figura 53- Exemplo de frases de ligados de Allan Holdsworth em *Ruhkukah*, cc. 77 a 79.
Fonte: Vullo, (2023, p. 49)



Figura 54- Exemplo de frase com ligados e palhetadas de Pat Metheny em *Cantaloupe Island*, cc. 19,20,99⁹⁴

Fonte: Dean,(2014, p. 54)

Essa técnica forma uma base sólida sobre a qual o *tapping*, ou "*tapping technique*", é construído. O *tapping* envolve o uso de *hammer-ons* e *pull-offs* não apenas na mão digitadora, mas nas duas, em conjunto com a mão esquerda no braço do instrumento.

Martelar uma nota do nada, ou seja, sem o auxílio da palheta, é considerado a técnica *tapping*; qualquer som produzido inicialmente martelando uma nota com qualquer uma das

⁹⁴ Realizada em um concerto em junho de 1990 e com participação de Jack DeJohnette (bateria), Herbie Hancock (piano) e Dave Holland (baixo). Hancock, H. [@herbiehancock]. (2017, junho 19). "Cantaloupe Island" (Live, 1990). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5KNL0_sis1k>. 5:32min. Acesso em 04 març. 2024.

mãos é considerado parte dessa técnica. Todos os dedos de ambas as mãos podem ser empregues para esta técnica. Alguns músicos até optam por realizar o *tapping* com o auxílio de uma palheta, demonstrando a versatilidade e a adaptabilidade dessa técnica.

Dentro da abordagem básica do *tapping*, há uma variedade de métodos e estilos que podem ser explorados.

The image displays a musical score for the 'Eruption' solo by Van Halen. It consists of two systems of notation. The first system is labeled (C#m) and (A) and the second is labeled (A dim) and (E). Each system includes a guitar staff with notes, a bass staff with notes, and a fretboard diagram below. The notation includes 'TP' (tap) and 'H' (hammer-on) symbols, and fret numbers are indicated below the notes.

Figura 55 - Transcrição da icônica parte de *tapping* da música Eruption de Van Halen, performance ao vivo do solo "Eruption" em New Haven, Connecticut (Hazardteam, 2012).
Fonte: Vallejo (2020)

O posicionamento dos dedos da mão direita paralelos às cordas, referido como “colocação parachordal dos dedos”, representa uma abordagem que se revela especialmente eficaz na execução de passagens com acordes complexos e padrões rítmicos elaborados. Essa técnica permite uma distribuição uniforme da pressão sobre as cordas, possibilitando uma execução suave e precisa das notas, além de facilitar a transição entre acordes e movimentos melódicos.

Por outro lado, a técnica de colocação ortocordal dos dedos é empregue quando se deseja executar melodias conjuntas, ou seja, linhas melódicas que requerem uma articulação mais definida e distinta formando uma polifonia. Nessa abordagem, os dedos da mão direita são posicionados perpendicularmente às cordas, proporcionando um controle preciso sobre cada nota individualmente. Essa disposição dos dedos facilita a produção de melodias fluidas e claras, permitindo que o guitarrista enfatize cada nota com precisão.

Ambas as técnicas apresentam suas próprias vantagens e são adaptadas de acordo com

as necessidades musicais e estilísticas de cada contexto. Enquanto a colocação parachordal dos dedos é ideal para a execução de acordes e ritmos complexos, a colocação ortocordal dos dedos se destaca na performance de melodias distintas e articuladas. Essa variedade de abordagens demonstra a versatilidade e a adaptabilidade da técnica de digitação com as duas mãos no braço da guitarra, enriquecendo ainda mais o repertório de recursos técnicos disponíveis para os guitarristas explorarem tanto em composições quanto em improvisações.

The image displays a musical score for the piece 'Tokyo Dream' by Allan Holdsworth. It is written in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line includes various accidentals and articulation marks, including 'let ring' and 'T' (tapping). The bass line includes fingerings (7, 12, 13, 9) and tapping instructions. The second system continues the piece with similar notation, including fingerings (3, 10, 11, 2) and tapping instructions. The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass staff.

Figura 56 - Introdução de Tokyo Dream de Allan Holdsworth (1983)⁹⁵ utilizando a técnica de *tapping* com a posição ortocordal (a letra T simboliza o *Tapping* da mão direita)
Fonte: Scribd (2023)

Segundo Vallejo (2020), o *tapping* pianístico, uma técnica avançada de guitarra, caracteriza-se pela atribuição de papéis específicos de harmonia e melodia para cada mão. Essa abordagem demanda uma complexa coordenação motora, uma vez que cada mão executa funções distintas e independentes, uma dificuldade encontrada não apenas por guitarristas, mas também por bateristas e pianistas. A técnica foi popularizada por Stanley Jordan, cuja habilidade excepcional pode ser observada em sua memorável interpretação de Eleanor Rigby, dos Beatles, durante o Festival de Jazz de Newport em 1986⁹⁶

⁹⁵ (Jazz on MV, 2014)101. 100246780690-Allan-Holdsworth-Tokyo Dream.pdf. ([s.d.]). Scribd. Recuperado 21 de abril de 2024, de <https://pt.scribd.com/document/338244394/246780690-Allan-Holdsworth-Tokyo-Dream-pdf>. acesso em 04/04/2024101Mv, J. on [@jazzmv]. (2014, setembro 23).

⁹⁶ Stanley Jordan - Eleanor Rigby - 8/23/1986 - Newport Jazz Festival (official). Youtube.

Em uma execução de *tapping* pianístico, a mão esquerda de Jordan normalmente dedica-se a tocar as cordas mais graves, produzindo acordes, linhas de baixo e ocasionalmente criando harmonias para acompanhar a melodia principal. Enquanto isso, a mão direita adota a técnica de posicionamento ortocordal dos dedos, ou seja, a mão direita espelha o posicionamento da mão esquerda, possibilitando que Jordan execute as melodias e solos com facilidade, graças ao acesso otimizado aos dedos proporcionado por essa abordagem.

Embora haja variações na aplicação do *tapping* pianístico, as formas básicas da técnica geralmente envolvem a mão direita assumindo o papel principal da melodia, enquanto a mão esquerda sustenta a harmonia. No entanto, é importante ressaltar que, apesar de trabalharem em conjunto, as mãos não possuem papéis completamente independentes. Vale destacar que o *tapping* pianístico difere do *tapping* linear pois, neste último, as notas não devem sobrepor-se, além disso, o foco está em padrões de notas individuais e sequenciais. Ademais, o posicionamento dos dedos no braço do instrumento é crucial para a execução da técnica, com Jordan frequentemente adotando a colocação ortocordal das mãos para garantir estabilidade e precisão. Em muitos casos, o polegar ainda é empregue como ponto de apoio, independente da escolha entre a colocação ortocordal ou parachordal dos dedos.

The image displays a musical score for guitar, specifically focusing on chordal tapping techniques. It is divided into two systems of measures. The first system, starting at measure 20, includes the following chords: Bbm11, Amaj9, G9sus4, Bbm11, Dbmaj7/Ab, and Gbmaj13 (#11). The second system, starting at measure 23, includes Cbm9 and G13sus4. The notation includes treble and bass staves with fingerings (e.g., 5, 4, (4), 11, (11) for Bbm11), LH (Left Hand) and RH (Right Hand) labels, and fret numbers (e.g., 20, 23). The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat.

Figura 57: Exemplo de *tapping* pianístico em formato de *chordal tapping* de Stanley Jordan (1999)

Fonte: Revista Guitar Techniques (Julho, 1999, p. 66).

Podemos constatar que a ampla gama de abordagens técnicas empregues na produção sonora da guitarra é caracterizada pela adoção de diversas técnicas *crossover* em sua execução. Essas técnicas que se originam de diversas tradições e estilos musicais, que são combinadas e incorporadas pelos guitarristas de maneiras criativas. Desde os métodos tradicionais de produção de som como palhetada ou mesmo tocando com os dedos conforme o violão até as técnicas avançadas de *tapping* e *hybrid picking*, os guitarristas exploram uma variedade de abordagens para produzirem sons. Além disso, a influência de diferentes gêneros musicais, como *rock*, *jazz*, *blues*, *fusion*, MPB, etc, contribuem para a diversidade de técnicas utilizadas e para a construção de idiomatismos estilísticos.

Concluindo este capítulo, estudamos o conceito de idiomatismo, frequentemente usado para descrever composições e improvisações que exploram as características únicas de um instrumento musical, como afinação, timbre, registro, articulação, posicionamento das notas e técnicas específicas. Apresentou-se aspectos idiomáticos do violão e da guitarra, instrumentos que compartilham muitas semelhanças, mas apresentam características próprias. Destacamos especialmente a análise da disposição das notas como uma dessas características essenciais.

Mostramos como essa análise sobre as características de execução de um instrumento são essenciais para o desenvolvimento de habilidades sensório motoras adaptativas, permitindo que os músicos criem procedimentos e automatismos motores que se relacionam intimamente com o idiomatismo instrumental. Entender a posição física das notas e seus modos de produção e execução, adaptando-se ao contexto específico de cada instrumento é parte preponderante da construção do idiomatismo instrumental sobre o qual irá construir a memória motora. Criando automatismos mecânicos que, combinados com as PMRs, contribuem para a fluidez das improvisações. Além disso, em linha com estudos anteriores realizados pelo autor em sua dissertação de mestrado (Bracher, 2018), examinamos o idiomatismo em três aspectos: instrumental, linguagem musical e linguagem composicional. Essa abordagem ampla nos permitiu explorar o papel fundamental do idiomatismo na prática musical, tanto na performance quanto na IM e na composição musical.

4.12 TRANSCRIÇÃO MUSICAL

A transcrição musical é um elemento de profunda importância para a prática da improvisação, citado em inúmeros métodos e por diversos educadores como um elemento fundamental para se aprender solos, frases e *licks* que serão incorporados no vocabulário de um músico improvisador, além de possibilitar a análise e o estudo de repertório. Compreender os diversos tipos de transcrição musical e os modelos de registro gráfico auxiliam a nossa compreensão sobre a importância e os limites desta prática em suas diversas formas. Ao tratarmos do termo transcrição, faz-se necessário compreender, primeiramente, a etimologia do termo. Segundo Barbeitas (2000, p. 9), sabe-se que transcrição se origina do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, ‘escrever para além de’, ou ainda ‘escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro’.

O termo pode ser compreendido como o processo de registrar uma obra musical em forma gráfica a partir de uma fonte existente originalmente no meio sonoro. Os eventos sonoros passam a ser representados por meio de uma partitura tradicional na qual se fixam diversos parâmetros, como alturas, durações, intensidades, entre outros. Pode-se também compreender a transcrição como uma transliteração entre sistemas de notação, por exemplo, entre uma

partitura e uma cifra⁹⁷, tablatura⁹⁸ e *lead sheets*⁹⁹, dentre outras.

Outra abordagem do termo transcrição faz referência à prática de se escrever ou interpretar uma obra, originalmente escrita para um instrumento (meio) em outro instrumento. Assim, a transcrição musical insere-se ao lado de outras práticas de reelaboração musical, tais como arranjo, adaptação, orquestração e a redução, no contexto da tradição da música ocidental. De acordo com os processos de práticas de reelaboração musical, a transcrição consiste em uma série de escolhas por parte do seu autor.

O processo de transcrição, como registro de um determinado evento em um meio que não seja o original, como para diferentes instrumentos, implica inevitavelmente em alteração do material gerando adequações de conteúdo em maior ou menor grau. Portanto, o músico e editor, ao transcrever um evento musical, deve tomar decisões fundamentadas acerca de alterações no material original de modo consciente, a fim de que suas escolhas estejam de acordo com a necessidade da obra, sendo apropriadas ao idiomatismo¹⁰⁰ inerente ao meio para o qual a obra será transcrita e o gênero musical à qual está inserida.

4.12.1 Transcrição como ferramenta aprendizagem da improvisação.

O processo de aprendizado da improvisação no contexto jazzístico, conforme visto anteriormente, é frequentemente comparado ao estudo de uma segunda língua, uma vez que os dialetos da "linguagem" estão ligados a uma cultura própria e estabelecida e têm experimentado expansões e reinvenções ao longo dos diversos períodos estilísticos. Independentemente de engajar-se em cursos de *jazz* em uma instituição acadêmica, programas profissionais dedicados à música ou participar ativamente em inúmeras *jam sessions*, a prática da transcrição de solos provenientes das gravações de improvisos dos grandes mestres do estilo emerge como uma estratégia amplamente reconhecida para a internalização efetiva dessa linguagem peculiar

⁹⁷ As cifras são uma representação de acordes bastante difundida no universo da música popular. Mesmo aqueles que evidenciam o domínio de saberes predominantemente fundamentados em aspectos auditivos e instrumentais, fazem uso das cifras (Adour, 2008, p. 86).

⁹⁸ Forma de registro em que se fixam a posição dos dedos em relação às cordas do instrumento, as tablaturas para instrumentos de corda foram muito comuns a partir do séc. XIV e hoje são muito utilizadas por guitarristas como uma de suas formas principais de registro gráfico de uma música.

⁹⁹ No Brasil conhecida como “melodia cifrada”, o termo “lead sheet”, nos EUA (Adour, 2008, p.128), é um modo de escrita musical que consiste basicamente na transcrição de uma melodia principal, associada às cifras de acordes e à fórmula de compasso, sendo muito utilizada no jazz e na música popular em geral.

¹⁰⁰ “Podemos encontrar idiomatismo na escrita musical, quando, através da análise, concluímos que a busca de uma sonoridade peculiar ao instrumento foi a causa da organização do pensamento musical” (Bracher, 2018, p.28)

(Walk, 2002, p. 3).

Conforme destacado por David N. Baker, pedagogo e autor com mais de uma dezena de obras educacionais no âmbito do *jazz*, em seu livro "A Creative Approach to Practicing Jazz" (Baker, 1995, p. 44), a transcrição de solos representa uma abordagem fundamental para os estudantes e também profissionais. Baker ressalta a importância desse método como uma ferramenta valiosa que proporciona aos estudantes uma imersão aprofundada na riqueza e na complexidade da linguagem improvisacional. Ao envolver-se no processo meticuloso de transcrever solos, os músicos não apenas desenvolvem uma compreensão mais profunda da técnica e do estilo individual dos mestres do passado, mas também internalizam padrões melódicos, ornamentações e nuances característicos de um gênero musical.

Essa estratégia de aprendizado, amplamente adotada na comunidade jazzística, oferece aos estudantes a oportunidade de absorver não apenas as nuances musicais, mas também os aspectos culturais e históricos inerentes a uma prática musical. Ao explorar os intrincados detalhes dos solos de figuras icônicas de um determinado gênero musical, músicos em formação são incentivados a assimilar elementos distintivos, signos característicos e a conhecer a história musical do estilo. Portanto, a transcrição de solos destaca-se como uma ferramenta que transcende a mera replicação técnica, proporcionando uma imersão na essência criativa e simbólica de um determinado gênero musical.

Como exemplo, nos anos anteriores à formalização do ensino de *jazz*, os músicos aprendiam a tocar de diversas maneiras e a transcrição de solos era uma das formas mais eficientes e praticadas no aprendizado da linguagem do *jazz*. (Baker, 1995, p. 44)

Outro autor amplamente reconhecido por sua contribuição extensiva em artigos pedagógicos voltados para o ensino do *jazz* e por sua atuação como professor de piano é Bob Hinz. Segue abaixo a perspectiva de Hinz (1995) sobre a relevância da transcrição no âmbito do ensino e da performance musical.

Tocar ou cantar música requer técnicas para expressar uma ideia musical, seja de forma espontânea ou de maneira cuidadosamente planejada. A técnica adquirida por meio da transcrição promove a intuição musical por meio da expansão das habilidades auditivas e capacidades básicas (Hinz, 1995, p. 25)¹⁰¹.106

Os elementos estilísticos e as técnicas incorporadas nos solos improvisados podem ser

¹⁰¹ No original: Playing or singing music requires techniques to express a musical idea either spontaneously or in a carefully planned manner. The technique acquired through transcribing fosters musical intuition through the expansion of basic aural skills and abilities.

documentados e submetidos a análise, levantando a questão fundamental sobre a utilidade dessa prática e as estratégias que estudantes podem empregar para extrair o máximo benefício ao examinar os solos (Walk, 2002, p. 2). Essas indagações são essenciais no contexto do processo de transcrição de solos e temas, constituindo um foco investigativo para atender aos objetivos desta pesquisa.

Apesar do desenvolvimento e codificação de numerosas teorias e técnicas de improvisação, a sutileza inerente à arte da improvisação só pode ser verdadeiramente internalizada por meio de uma dedicação analítica e auditiva profunda. Considerando que muitos dos mestres pioneiros de diversos gêneros musicais já não estão presentes, resta-nos apenas o registro audiovisual e/ou fonográfico de suas performances, funcionando como os elos que conectam os músicos atuais a esses mestres (Walk, 2002, p. 2-3), e a transcrição destas improvisações se tornam um material precioso que conecta os músicos contemporâneos a esse conhecimento.

Conforme Hinz (1995), a transcrição não se apresenta como um processo infalível ou preciso, independentemente de ser conduzida "de ouvido" por seres humanos ou por meio de dispositivos eletrônicos. Em ambos os casos, haverá aspectos que nenhum dos métodos conseguirá abordar completamente. O valor intrínseco da transcrição não reside na sua capacidade de reproduzir integralmente os elementos de um evento musical, mas sim na sua capacidade de facilitar a comparação de diversos elementos ou aspectos individuais e distintos de um evento musical. Embora, do ponto de vista musicológico, a transcrição apresente uma série de questões e seja objeto de estudo como uma ferramenta essencial e relevante para o etnomusicólogo¹⁰². No ensino da música, a transcrição se configura como uma ferramenta facilitadora disponibilizada ao aluno para a execução de uma peça musical específica em estudo, sendo fundamentalmente apoiada pela leitura e/ou audição para esse propósito.

A descrição de transcrição apresentada por Bob Hinz que mais precisamente se alinha à realidade e ao contexto que desejamos estudar é aquela que aborda a transcrição como uma ferramenta pedagógica no ensino e aprendizagem do *jazz* (Hinz, 1995, p. 25):

Transcrever é a prática de notar a performance de uma composição musical ou improvisação à medida que a música é compreendida auditivamente. O termo 'transcrever' também pode descrever qualquer outro processo usado por

¹⁰² No original: A Etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo. Em seu percurso histórico, a disciplina oscila entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de contextos socioculturais nos quais estas músicas se situam. Assim, a Etnomusicologia é não só um ramo da Musicologia, como também um ramo da Antropologia ou da Etnologia." Tradução de: NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. In: DICTIONNAIRE des Musiciens. [S.l.]: Encyclopaedia Universalis France, 2016. e-book. ISBN: 9782852291393

instrumentistas e cantores para aprender a tocar música a partir de uma gravação sem o uso de notação. O elemento essencial da transcrição é ouvir muito atentamente (Hinz, 1995, p. 25)¹⁰³.

4.12.3 A prática da transcrição aplicada ao estudo da IM

A prática da transcrição, ao ser aplicada no seu estudo, abrange uma variedade de contextos e níveis de habilidade, sendo amplamente utilizada em aulas individuais e em grupos (Walk, 2002). Esta abordagem envolve frequentemente o incentivo dos professores para que os alunos toquem junto com gravações de artistas, proporcionando uma base para discussões sobre o estilo, o desenvolvimento de motivos e sobre a harmonia. Ao aprender um tema, a transcrição a partir de uma gravação é destacada como uma estratégia eficaz, visto que as partituras muitas vezes oferecem apenas a melodia e acordes cifrados, podendo ser imprecisas (Heinz, 1995). O processo de transcrição permite uma imersão direta na música, favorecendo a compreensão de aspectos como introdução, melodia, acordes, solos, linhas de baixo, marcações de bateria, forma do tema, *vamps*, interlúdios, final, dinâmicas e interação emocional entre os músicos (Levine, 1995, p. 251).

A transcrição proporciona uma análise das diferenças entre a notação original do compositor, quando existe uma, e a interpretação do músico, contribuindo para o entendimento do estilo, harmonização, substituição de acordes e abordagem melódica. A prática contínua da transcrição oferece benefícios, como o desenvolvimento de habilidades auditivas e a facilitação da memorização de composições. Além disso, os professores podem utilizar a transcrição para fornecer aos alunos gravações editadas não disponíveis em notação musical (Hinz, 1995).

É significativo examinar a maneira como a transcrição é empregada no contexto do ensino da improvisação. Benedict (1992) destaca a importância desse método em comparação com outras abordagens:

À medida que o estudante desenvolve um sentido intuitivo da linguagem do jazz, as transcrições devem substituir os estudos como a principal ferramenta para estudo de estilo. As transcrições devem ser selecionadas com base no nível de dificuldade e na disponibilidade da gravação original, uma vez que são mais valiosas quando combinadas com um estudo cuidadoso das gravações das quais foram

¹⁰³No original: Transcribing is the practice of notating the performance of a musical composition or improvisation as the music is grasped aurally. "The term "transcribing" may also describe any other process used by instrumentalists and singers to learn to play music from a recording without the use of notation. The essential element of transcribing is very careful listening transcritas.(1992, p. 92)¹⁰³

Conforme apresentado por David Liebman, saxofonista, compositor e autor de materiais educacionais, ele destaca a importância da realização de transcrições, oferecendo orientações sobre a seleção de solos e artistas para transcrever. Liebman também esboça uma abordagem de três etapas para o processo de transcrição, compartilhando ferramentas específicas e úteis a serem empregadas nesse contexto.

Segundo Liebman, é a técnica mais eficiente e produtiva para aprender a improvisar na tradição do jazz, ou em qualquer tradição, na verdade. É o método mais próximo que se pode chegar ao antigo sistema de aprendizado mestre-aprendiz, que existiu por séculos como o método aceito para aprender as artes e ofícios.

(...) A transcrição é uma ferramenta imbatível como meio para um fim. O fim sendo a criação artística, a liberdade musical e, com sorte, um estilo de tocar reconhecível. Saber o que veio antes é a única maneira de perceber o que ainda há para fazer. A imitação como estágio de aprendizado é atemporal e inevitável¹⁰⁴.110 (Liebman, <http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/>. Acesso em: 14/01/2024.)

Para Liebman, a abordagem inicial no processo de transcrição envolve uma audição detalhada do solo escolhido, com o objetivo inicial de ser capaz de reproduzi-lo de forma precisa e memorizá-lo. Em seguida, proceder à execução do solo em seu instrumento, concentrando-se em se aproximar o máximo possível do original tanto em termos técnicos quanto musicais. A terceira etapa compreende a análise da transcrição, concentrando-se no estudo das ideias musicais, motivos melódicos e conceitos harmônicos empregados pelo solista.

O estudo da improvisação, devido à sua natureza, enfrenta várias dificuldades (Kernfeld, 2002). No entanto, por meio da transcrição e análise de peças selecionadas, é possível obter uma perspectiva histórica e um entendimento profundo do que é a improvisação jazzística (Walk, 2002, p. 2-3). Berliner (1994, p. 11) declara em seu livro *Thinking in Jazz*¹⁰⁵

¹⁰⁴ No original: In my opinion, it is the most efficient and productive technique for learning to improvise in the jazz tradition, or in any tradition for that matter. It is the closest one can come to the age-old master apprenticeship system which existed for centuries as the accepted method for learning the arts and crafts. (...) Transcription is an unbeatable tool as a mean to an end. The end being artistic creation, musical freedom and hopefully, a recognizable style of playing. Knowing what came before is the only way to realize what there is left to do. Imitation as a stage of learning is timeless and inevitable.” Disponível em: <http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/>. Acesso em: 14/01/2024

¹⁰⁵ No original: To complete my immersion in the subject (jazz improvisation), I devoted time throughout the project to studying and transcribing jazz recordings, those precious resources of the oral tradition of improvisation. Although performances embedded in recordings are primarily useful for aural analysis, the painstaking work of transcription provides interpretative pictures of improvisers' thoughts.

Para concluir minha imersão no assunto (improvisação de jazz), dediquei tempo ao longo do projeto para estudar e transcrever gravações de jazz, esses preciosos recursos da tradição oral da improvisação. Embora as performances registradas sejam principalmente úteis para análise auditiva, o trabalho meticuloso de transcrição fornece imagens interpretativas dos pensamentos dos improvisadores (Berliner 1994, p. 11).

A prática da transcrição emerge como um meio eficaz para desenvolver uma percepção aguçada de vários aspectos musicais que, muitas vezes, escapam à observação puramente musical. Isso inclui nuances relacionadas à dinâmica, ritmo, articulação, acentuação, fraseado, *licks* e afinação. Ao se engajar na transcrição, o aluno é compelido a uma escuta cuidadosa desses elementos musicais, buscando replicá-los com precisão. Além disso, a transcrição oferece uma oportunidade única para aprimorar o equilíbrio entre teoria musical e intuição, uma vez que envolve a audição repetitiva e a subsequente aplicação direta dessas experiências auditivas na execução do instrumento musical. Essa prática não apenas fortalece a compreensão teórica, mas também amplia a compreensão musical de um determinado gênero, proporcionando uma abordagem abrangente ao aprendizado e à prática da improvisação.

Ao transcrever improvisações importantes dentro do contexto de um estilo, compreendemos mais facilmente a construção de uma frase musical e desenvolvemos a habilidade de moldar frases em nossa própria execução. Estabelecemos uma conexão profunda com a performance ao examinar de perto o material musical¹⁰⁶. (Hinz, 1995, p. 26)

4.12.3 A transcrição na música popular

De acordo com Bracher (2018), a abordagem do processo de transcrição na chamada música de matriz popular exige a compreensão de que, em certa medida, a noção de "obra" necessita ser alargada em relação ao que comumente ocorre na tradição da música de concerto. Não se estará diante de uma forma que se pode dizer "terminada", relativamente estática ou resguardada. Práticas oriundas de uma matriz cultural popular foram definidas como “zona histórica popular” ou “zona popular” segundo o pesquisador Fábio Adour, 2008¹⁰⁷. Nessas práticas, as convenções e linguagens são desenvolvidas, em grande medida, por meio da práxis do fazer musical e muitas vezes são desenvolvidas terminologias próprias e formas de registro

¹⁰⁶ No original: “By transcribing exemplary improvisations and simple compositions performed by great players, we more easily understand the shaping of a musical phrase, and we develop the ability to shape phrases in our own playing. We connect with the performance on a deep level by closely examining the sound of the actual music.

¹⁰⁷ “A principal contribuição didática da Zona Popular tem sido a preocupação de tentar destrinchar as técnicas composicionais do repertório popular; repertório frequentemente omitido pelos autores e professores associados à Música Erudita” (Adour, p. 93, 2008).

gráfico bem particulares.

Sempre muito ligada ao momento da performance, a prática oriunda da zona popular permite, ou mesmo exige, que uma obra passe por alterações a cada nova performance, seja por interferência de um novo arranjo ou por meio de improvisações dos músicos. Portanto, a transcrição para o meio gráfico de uma obra oriunda desta tradição pode ser vista como a transcrição de uma performance específica, sabendo-se que o próprio compositor, quando é o intérprete de sua obra, pode muitas vezes alterar o material composicional em alguma performance. Na literatura musical ligada ao *jazz*, por exemplo, pressupõe-se que as performances apresentem algo novo. A improvisação é, portanto, parte integrante da estrutura musical da obra, seja em razão de decisões tomadas no âmbito do acompanhamento ou das melodias, seja pela presença de seções específicas em que um trecho em improviso é desenvolvido pelos músicos a cada nova performance.

Neste contexto, intérpretes tendem a participar de forma efetiva na realização de uma obra por meio de sua performance, arranjo ou improviso, podendo contribuir para a construção musical de uma versão relevante de uma música. Desta forma, intérpretes podem estar intimamente unidos a compositores através de sua contribuição no processo de construção coletiva na consolidação de uma versão de referência de alguma composição. Essa possibilidade existe graças à tradicional liberdade e abertura às contribuições coletivas e performances polifônicas, inerentes às práticas da zona popular. Um exemplo desta abertura pode ser observado no solo de Toninho Horta em *O Trem Azul*, gravado no disco *Clube da Esquina* de 1972 (Lô Borges e Ronaldo Bastos), incorporado em *Blue Train*, do disco Antônio Brasileiro, de 1994 (Lô Borges, Ronaldo Bastos e Antônio Carlos Jobim), como observa Nascimento (2015).

[...] o solo de guitarra de Toninho Horta em *O Trem Azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), incorporado em *Blue Train* (Lô Borges/Ronaldo Bastos/Antônio Carlos Jobim), são alguns índices dessa concriação. Se são os arranjadores e demais intérpretes que realizam efetivamente a obra por meio de sua performance, seu trabalho toma parte na materialidade musical enunciada e assim [eles] ficam intimamente unidos ao compositor no processo criativo. Em busca de percorrer esses caminhos da criação de uma peça musical não escapamos de tomar seu fonograma para construir a instância de representação do original, bem como de suas posteriores atualizações (p. 3).

Neste sentido, como poderíamos conceber o que seria uma representação do original na música popular? Poderíamos questionar qual a fonte primeira para o processo de transcrição, ou poderíamos expandir o conceito sobre o que seria “original” em uma obra musical? Segundo Aragão (p. 17, 2001), a palavra “original”, ao se referir à música, levanta questionamentos como:

O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa ‘instância de representação’, elementos que configurariam o original de uma obra? (ARAGÃO, 2001, p.17.)

Portanto, em uma obra musical com tais preceitos, colocam-se em perspectiva as limitações da transcrição e da edição na forma de partitura tradicional, pois a essência de obras de matriz popular pressupõe um grau de liberdade e uma necessária renovação de materiais a cada performance. Ademais, é importante levar-se em consideração que nenhuma notação musical pode conter a totalidade de um evento musical e que toda notação embute informações de uma tradição oral.

A partir da comunicação ‘original’ forja-se um gesto inaugural, capaz de estimular uma rede de interpretação tão complexa quanto significativos forem o número de atualizações (novas interpretações gravadas e publicadas) e a qualidade do diálogo intertextual por elas estabelecido. É justamente nesse intercontexto que a execução de um standard representa um desafio relevante para cantores populares ou músicos de Jazz (NASCIMENTO, 2015, p. 04).

4.12.4 As formas de representação gráfica de uma obra musical no contexto da música popular

Em obras oriundas da zona popular, as manifestações musicais podem existir a priori e independentemente de seu registro, persistindo pela memória e pela tradição oral. Os eventos musicais dessa natureza pressupõem certo grau de variação em suas performances, não persistindo em uma forma “fixa”.

Algumas obras possuem o registro fonográfico, mas seu compositor não as concebeu de forma escrita, e seu registro em áudio pode apenas representar uma de muitas interpretações possíveis. Por outro lado, muitas obras são concebidas a partir do seu registro escrito, notado em partitura, principalmente no contexto da chamada música de concerto. Sendo assim, esse registro poderia ser considerado como o “original”.

Se a partitura durante muito tempo foi o único meio de registro e divulgação das obras, teve ao longo dos séculos também uma grande importância como suporte intelectual, no próprio desenvolvimento da estruturação musical. Ainda assim, a música não está na partitura. Este é um roteiro bem detalhado do que deve soar à audiência, no caso da música erudita (...) (NASCIMENTO, 2015, p. 2).

A notação em partitura, neste contexto, pode ser considerada como a “instância de

representação do original” (Aragão, 2001, p. 16). Ao tratarmos da zona popular, a relação entre compositor e intérprete muitas vezes se dá pela oralidade, de forma próxima, pessoalmente ou por registro em áudio. Mas, segundo Nascimento (2015, p. 2), essa relação pode ocorrer de outro modo, sendo ele [...] por escrito como na prática erudita, mas com a diferença de que a “prescrição” tende a ser mais aberta, com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo, mas por cultura.

Em obras da zona popular verifica-se, portanto, uma cumplicidade entre compositores e intérpretes, de forma que o compositor, com raras exceções, delega parte relevante das decisões de execução de sua peça ao performer, e “a liberdade do performer (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande” (Napolitano, 2003, p. 841-842).

Acerca do ato de se escrever uma obra musical, Seeger (1958, p. 1) observa que há:

Três riscos são inerentes à nossa prática de escrever música (escrita musical). O primeiro reside na suposição de que todos os parâmetros audíveis da música são ou podem ser representados por um parâmetro visual parcial, i. e., por outro de apenas duas dimensões, como ocorre sobre uma superfície plana. (...) O terceiro reside por termos falhado ao distinguirmos os usos prescritivo e descritivo da escrita musical, ou seja, entre um projeto de como uma peça específica deva ser realizada para soar e um relato de como uma determinada performance desta de fato soou¹⁰⁸

Segundo tal perspectiva, pode-se compreender a existência de duas grandes funções de registros gráficos em obras musicais: a “função descritiva”, que apresenta um relato ou descrição de um evento musical, a priori existente originalmente em outro meio, como performance ao vivo ou gravação; e a “função prescritiva”, que apresenta, por outro lado, procedimentos para a execução de uma obra (SEEGER, 1958, p. 01).).

Verifica-se, portanto, certo atrito entre as funções prescritivas e descritivas da escrita musical. Para demonstrar a multiplicidade de possibilidades de registro gráfico, o presente trabalho dará enfoque em obras oriundas da zona popular e que apresentam a prática de variações, em maior ou menor grau, em suas performances. As variações aqui observadas excedem as diferenças de agógica e de andamento, abarcando também alterações de notas, acordes, tempo, entre outras. Porém, é importante ter-se sempre em perspectiva as limitações que possui uma partitura ao tentar abranger completamente um evento musical, como observa

¹⁰⁸ No original: Three hazards are inherent in our practices of writing music. The first lies in an assumption that the full auditory parameter of music is or can be represented by a partial visual parameter, i.e., by one with only two dimensions, as upon a flat surface. The second lies in ignoring the historical lag of

Rodrigues (2012) que:

Na performance, quando há uma partitura musical em jogo, pode ser que em alguns casos a música a extrapole, o que significa que a partitura não foi suficiente para conter ou representar o evento a que se refere. Nestas condições ao ler a partitura, o performer vasa os limites e os parâmetros que ela impõe, e o faz em nome de uma tradição que ele conhece, e que corresponde ao evento, que a partitura não foi capaz de representar totalmente. Neste caso, “ser preciso” é buscar corresponder às qualidades expressivas do evento e não à sua representação. (p. 136)

4.12.4.1 Cifras e Lead Sheets

Em obras que possuem um caráter livre e improvisado, verifica-se maior necessidade do conhecimento do estilo ou linguagem musical a fim de que o músico possa inferir as informações contidas em suas representações gráficas, principalmente, procedimentos inerentes à linguagem musical que são subentendidos e, portanto, na maioria das vezes, omitidos nos registros gráficos. Nesse contexto, as representações gráficas de uma obra costumam ser mais sintéticas em relação à partitura da chamada música erudita, apresentando apenas algumas informações estruturais, outorgando ao performer maior liberdade de decisões em sua execução, como é o caso das cifras¹⁰⁹ e das melodias cifradas. (ADOUR, 2008, p. 96)

4.13 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÃO DENTRO DA LITERATURA PARA VIOLÃO E GUITARRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Para ilustrar esse processo dentro da música brasileira instrumental para violão e guitarra, veremos algumas transcrições. Segundo o capítulo "Os processos prescritivos e descritivos aplicados à transcrição na música popular: os casos de Garoto, Toninho Horta e Juarez Moreira" publicado no livro *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance* N.6 de Bracher (2018), a obra *Inspiração de Garoto*, para violão solo, foi composta em 1947 e foi dedicada ao seu amigo e professor Atílio Bernardini (Bellinati, 1991, vol.1). Ao analisarmos esse caso, encontramos duas transcrições musicais da obra, que apresentam algumas diferenças entre si. Ambas se baseiam em fontes consideradas como originais do próprio compositor; a

¹⁰⁹ A cifra é a grafia musical típica da Zona Popular. Foram os materiais e instituições associados a essa zona que a difundiram e legitimaram. O repertório popular é hoje, na maioria das vezes, registrado na forma de melodia (lead sheets), que atuam como resumos prescritivos de algumas informações estruturais de uma obra. As cifras são um recurso de notação musical legitimado principalmente pelos músicos populares. Elas indicam, basicamente por meio de letras e números, várias características dos acordes de forma abreviada, funcionando como uma espécie de gatilho para a memória. Um músico familiarizado com tal recurso consegue tocar um acorde a partir de uma cifra numa fração de segundo. (Adour, 2008, p. 120)

primeira confeccionada seguindo o manuscrito da obra e a segunda confeccionada a partir de uma gravação da obra pelo autor.

Na próxima figura podemos ver o trecho inicial de manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, contendo o prelúdio Inspiração de 1947, em uma escrita que prioriza os padrões de altura e duração e apresenta a fórmula de compasso 4/4.



Figura 58- Manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, c.1-8 do prelúdio Inspiração, composto em 1947, e dedicado “ao amigo e professor Attilio Bernardini.

As duas publicações das transcrições da obra do compositor em questão foram realizadas em 1980 e em 1991, e podemos comparar as diferenças presentes entre estas transcrições com o manuscrito da peça Inspiração, cujo trecho foi apresentado anteriormente. As transcrições foram publicadas pelos violonistas Geraldo Ribeiro em 1980 e Paulo Bellinati em 1991.

Percebemos a busca de Geraldo Ribeiro por reproduzir fielmente o manuscrito em sua transcrição, conservando as estruturas do manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas etc. como vemos na próxima Figura. Destacamos algumas das diferenças entre as transcrições com círculos na próxima figura.



Figura 59 - Reprodução de trecho de Inspiração, c.1-4, em transcrição de Geraldo Ribeiro baseada no manuscrito original de Garoto, apresentando a fórmula de compasso 4/4
Fonte: Junqueira (2010, p. 57).

No caso da transcrição realizada por Paulo Bellinati, apresentada na Figura 63, percebe-se que o violonista busca se basear prioritariamente na gravação do compositor¹¹⁰ como referência fundamental de suas decisões, realizando algumas alterações em relação ao manuscrito original e buscando reproduzir em sua transcrição o que se ouve na gravação. Como considera JUNQUEIRA (2010), o trabalho de Bellinati se aproxima mais de uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir, no texto musical, o que se ouve na gravação (JUNQUEIRA, 2010, p.58).



Figura 60 - Reprodução de trecho de Inspiração, c.1-4, em transcrição de Paulo Bellinati baseada no manuscrito original de Garoto, apresentando a fórmula de compasso 2/4

¹¹⁰ (Garoto)-Topic, A. A. S. [UCYgjOup2M9CXsS0nuovbmuA]. (2015, janeiro 27). Inspiração. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OQQKGM77DoA>. Acesso em: 24/03/2021

Podemos considerar a primeira transcrição como sendo prescritiva, pois se baseia em uma fonte escrita e procura representar de modo mais preciso o documento manuscrito que lhe serve de fonte, prescrevendo a execução da obra. A segunda transcrição é considerada como sendo descritiva, por basear-se em uma performance gravada do autor e buscar descrever sua interpretação. Notam-se algumas diferenças significativas entre as duas transcrições, como fórmula de compasso e a duração de notas, além da preocupação de Bellinati em tentar descrever a performance de Garoto, colocando indicações de digitação e de cordas soltas.

4.13.1 Transcrição de Vento, de Toninho Horta

A música Vento para guitarra solo e vocal foi composta em 1980, durante as gravações do disco Toninho Horta. A abordagem idiomática através de formas de acordes ao instrumento e sua sonoridade podem ser explicitadas como o ponto de partida da composição desta obra. Segundo Vaz (2019)

Ao afinar a guitarra e o violão, Toninho fazia o uso do acorde de Em7(9)(11). (...) O uso frequente desse acorde de maneira arpejada entre as gravações das músicas do disco veio, ocasionalmente, a sugerir uma sequência melódica composta por notas que o representavam (p. 15).

Em depoimento feito no show realizado no Teatro do Sesc Paulista em 27 de outubro de 2009, Horta discorre sobre o processo de criação da música, enfatizando o caráter livre e improvisado em sua composição: “Em 1980 eu estava gravando o disco branco, que tinha o Manuel o Audaz. E todo intervalo que tinha eu pegava a guitarra e ficava fazendo assim, ó – (demonstra cantando e dedilhando a guitarra a melodia supracitada). Aí nasceu o Vento”¹¹¹ O caráter livre e improvisado da obra conduzia a uma liberdade rítmica, e percebe-se que, a princípio, não havia grande preocupação com a fórmula de compasso, e que se poderia até transitar entre algumas fórmulas de compasso, como comenta Horta em depoimento a Vaz (2019) acerca da métrica de sua obra:

Algumas pessoas pensam essa música em compasso 4/4, mas se a gente imaginar que o Vento é em 12/8 em vez de 3/4, é muito mais fácil de ler e de sentir a levada. Fica tudo certo. Ela pode ser tocada em qualquer compasso, o importante é a melodia e a separação das notas umas das outras pelo tempo, pela divisão rítmica da música (p. 16).

Características da performance de Horta são o arranjo e a rearmonização, que estão

¹¹¹ Toninho Horta | Vento (Toninho Horta) | Instrumental SESC Brasil. (2009, novembro 12). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LDAA7VYZZVc>. Acesso em: 20 de jun. de 2021.

sempre presentes nas interpretações de suas próprias músicas, renovando o material apresentado a cada performance. Segundo Polo, “A forma de Horta de harmonizar revela esse elemento jazzístico, pois ele está sempre, de certo modo, improvisando os acordes; dificilmente ele harmonizará de maneira idêntica uma mesma música, se tocá-la mais de uma vez” (2014, p. 44).

No livro 108 Partituras/Scores, organizado por Toninho Horta, a música Vento aparece como melodia cifrada, como vemos na Figura 4. A transcrição prescritiva apresenta a ideia estrutural da música, deixando as possibilidades da performance livres para o músico. No fim do livro é apresentado um apêndice com as formas de acordes utilizadas pelo compositor para demonstrar a sonoridade característica advinda destas posições utilizadas pelo compositor, demonstrando a abordagem idiomática da composição. Na introdução da obra, são apresentados os primeiros acordes da progressão: Em7(9)(11), Am7(11), Am7(9) e Em7M (9)(11), tocados de forma livre.

8 Partituras / Scores by TH

VENTO

Toninho Horta

Valsa Jazz

A Canto (ad lib 1ª vez inteira)

♩ = 158

The musical score for 'Vento' is presented in two staves. The first staff contains four measures of music, each with a chord symbol above it: Em7(11), Am7(11), Em7(11), and Am7(11). The second staff also contains four measures, with chord symbols Em7(11), Em7(9), C7(9), and F#7(b5) F#7(#11) above them. The melody is written in treble clef, featuring various articulations such as triplets and slurs. The tempo is marked as 158, and the time signature is 3/4.

Figura 61 - Transcrição em melodia cifrada de Vento, c.1-8, no livro 108 Partituras/Scores
Fonte: Toninho Horta (2017, p.106)

Para demonstrar as posições dos acordes utilizados pelo compositor, e desta forma permitir explorar as sonoridades entre cordas soltas e presas, o livro apresenta as seguintes digitações para os acordes.

VENTO - Toninho Horta

<i>Canto final</i> $Em_7^{(9)}$	<i>Repete</i> Am_{11}^7	Em_{11}^7	Am_{11}^7
$Em_{11}^{(9)7}$	$Em_{11}^{(9)7}$	$C_{\Delta 7(b9)}/G$	$F\#m_7^{(b5)}$

Figura 62 - Formas de acordes de Vento, c.1-
 Fonte: 108 Partituras/Scores (2017, p. 316)

Comparamos a introdução da obra na transcrição prescritiva em melodia cifrada apresentada no livro do autor com uma transcrição descritiva da performance de Horta no disco Toninho Horta de 1980 apresentada na Figura 65.

The image shows a musical score for the piece 'Vento'. It features two staves: 'Guitarra elétrica' (Electric Guitar) and 'Gui. El.' (Guitar Solo). The electric guitar part starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a 'rall...' (rallentando) marking. The guitar solo part is in the same key and time signature, featuring triplet markings (3) and a '4' marking. The score is written in a descriptive style, capturing the performance's feel rather than a strict rhythmic prescription.

Figura 63 - Transcrição de Vento, cc;1 -4, baseada na performance de Toninho Horta no álbum homônimo de 1980 a transcrição descritiva apresentada na Figura 6, são utilizadas barras de compassos pontilhadas para representar a liberdade métrica, como descrita pelo autor anteriormente: “Ela pode ser tocada em qualquer compasso; o importante é a melodia e a separação das notas umas das outras pelo tempo, pela divisão rítmica da música”
 Fonte: Vaz, (2019, p. 16).

Nesta transcrição, percebe-se o cuidado no detalhamento da performance realizada por Horta, buscando-se descrever procedimentos interpretativos do autor ao realizar a progressão harmônica, através de sofisticadas variações rítmicas e ideias melódicas, propiciando um material detalhado para o estudo da performance do autor.

Para um intérprete, as informações contidas em ambas as transcrições podem constituir-se em importante suporte para análise da obra e para a construção de uma performance embasada no estilo do compositor, com a primeira transcrição em formato de melodia cifrada enaltecendo a liberdade interpretativa da obra e a segunda demonstrando procedimentos utilizados pelo autor em sua performance na primeira gravação desta música.

4.13.2 Transcrição de Samblues, de Juarez Moreira

A obra Samblues foi composta em 1987 e originalmente gravada entre 1993/94, no álbum homônimo. Nessa primeira gravação, o arranjo é constituído por guitarra e violão (Juarez Moreira), teclados (Cliff Korman), bateria (Esdra Ferreira Neném) e baixo (Ezequiel Lima). Juarez Moreira relata que essa música foi composta ao violão, improvisando acordes e cantando uma melodia, procedimento que o compositor aponta como sendo uma de suas formas de compor, ponto de partida também de obras como Valsa para Maria e Diamantina (Bracher, p. 110, 2018).

Na gravação de 1993/94, a guitarra e o violão têm papel central, sendo cada um representante de um dos estilos musicais da obra. A guitarra aparece como instrumento solista, apresentando a melodia principal e realizando o solo improvisado da música. Seu timbre se associa à sonoridade do jazz e do blues e apresenta o tema entremeado de elementos típicos do *blues*, como a presença da *blue note* e elementos pentatônicos, na Figura 7 podemos ver a melodia cifrada de Samblues



Figura 64 - Tema de Samblues na guitarra na gravação de 1997, c.1-4, apresentando uma melodia com características do blues, como a escala pentatônica com *blue note*
 Fonte: Bracher (2018, p. 113).

O violão se apresenta como o representante do samba, realizando um acompanhamento característico, por meio da levada do samba, criando um suporte rítmico brasileiro reforçado pelo baixo e bateria, e acompanhando o fraseado blues da melodia principal apresentado pela guitarra.

Moreira busca apresentar em seu acompanhamento no violão as estruturas rítmicas características da levada do samba. Utilizando os dedos (i, m, a) procura reproduzir as figuras rítmicas do tamborim, pandeiro e agogô, enquanto o polegar fazendo a função do baixo, busca reproduzir a marcação dos surdos¹¹², conforme apresentado na figura abaixo.

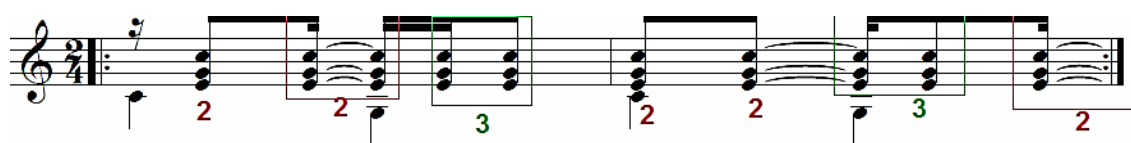


Figura 65 - Exemplificada uma levada de samba ao violão, seguindo o padrão do tamborim.
Fonte: Livramento, (2017, p. 144)

Na Figura 69 vemos o acompanhamento realizado ao violão por Juarez Moreira na gravação de 1993/94, em que se percebem as variações rítmicas que o compositor acrescenta a uma levada de samba.



Figura 66 - Transcrição da condução harmônica da primeira frase de Samblues na gravação original de 1997, c .1-5.

Fonte: Bracher, (2018, p.120)

Em 2010, Moreira grava uma nova versão da obra para violão solo no álbum Riva. Se na primeira gravação – de 1997–, o violão realizava o acompanhamento com a levada de samba emoldurando a melodia pentatônica com *blue note*¹¹³ da guitarra, com sessões de improviso

¹¹²Existem 3 funções diferentes de surdo, o "surdo de primeira", com afinação mais grave é o que marca o segundo tempo do compasso (um-DOIS, um-DOIS). O "surdo de segunda" marca o primeiro tempo (UM-dois, UM-dois). Por último, o terceiro surdo, chamado "surdo de corte" ou "surdo de terceira".

¹¹³ Tendo como referência uma escala maior, podemos verificar com mais clareza o aparecimento das blue notes como recurso estético e estilístico junto a certos intervalos chaves. Além da blue note de 3ª menor, encontraremos outra blue note no espaço entre a 4ª e 5ª justas, sendo caracterizada como uma 5ª diminuta. A terceira blue note aparecerá como 7ª menor, dando assim uma sonoridade que se aproxima ao modo mixolídio no tratamento melódico, com exceção apenas para o caso de se tocar sobre a dominante. (Bracher, 2018, p. 111)

do teclado e da guitarra, a gravação de 2010 foi pensada como uma peça para violão solo, com diversas alterações em relação à versão anterior, de modo a valorizar as possibilidades idiomáticas do instrumento, porém mantendo a característica central da obra, que são os elementos característicos das duas linguagens musicais.

A seguir, comparamos alguns trechos de transcrições de Samblues. A próxima Figura apresenta trecho de uma transcrição da obra feita por Cleber Alves¹¹⁴120 que, segundo Moreira (2016)¹¹⁵121, é a transcrição utilizada como partitura de ensaio de sua banda.

Samblues

Juarez Moreira

♩ = 62.

(A) E⁶⁽⁹⁾ G^{#m7(#5)} A⁷ F^{#7} B^{sus7(9)}

5 E⁶⁽⁹⁾ G^{#m7(#5)} C^{#m7M} C^{#m7} F^{#sus7(9)} F^{#/E}

Figura 67 - Melodia cifrada de Samblues de Juarez Moreira em transcrição feita por Cleber Alves, c.1-8.

Na Figura 71 vemos o tema de Samblues na guitarra e seu acompanhamento ao violão, em que se pode visualizar a sobreposição desses elementos.

E^{7M(9)} E/G[#] A⁷ F^{#7} B^{7(sus4)}

Figura 68- Tema de Samblues e seu acompanhamento no violão. c.1-5,
Fonte: Bracher, (2018, p.121)

¹¹⁴ Cleber Alves é saxofonista e tocou com Juarez Moreira, Toninho Horta, Wagner Tiso, entre outros, e é professor do curso de Música Popular na Escola de Música da UFMG desde 2010.

¹¹⁵ Entrevista concedida por Juarez Moreira ao primeiro autor deste capítulo

Na próxima figura, vemos trecho de uma transcrição descritiva da versão para violão solo baseada na gravação de 2010, em que Moreira apresenta o tema e a realização do acompanhamento sobrepostos.



Figura 69- Transcrição do tema de Samblues, arranjo para violão solo, álbum RIVA (2010), c.1-5.

Fonte: Bracher, (2018, p.121)

Ao analisarmos estas transcrições, percebemos como o compositor faz uso de elementos característicos das linguagens musicais do blues e do samba, mesclando elementos harmônicos e melódicos do blues a uma condução rítmica de samba, mantendo as estruturas essenciais e representativas de ambos os gêneros. A possibilidade de termos acesso a diversas transcrições de uma mesma obra contribui para seu estudo aprofundado, além de evidenciar seu processo composicional, de arranjo e performance de um compositor.

Segundo Lopes (2023), a simples reprodução da gravação, mesmo quando realizada repetidamente, não parece ser suficiente para alcançar plenamente o objetivo, e, de qualquer modo, as gravações são difíceis de distribuir para muitos tipos de compartilhamento. Portanto, pesquisadores desse campo desenvolveram técnicas para transpor a linguagem falada para um formato textual, conhecido como transcrição. Tal modalidade de representação nunca pode ser considerada uma reprodução "completa" do evento original. Tanto o processo de gravação quanto o de transcrição em si implicam necessariamente em uma redução de informações. Contudo, a prática da transcrição oferece ao músico a oportunidade de mergulhar mais profundamente em uma obra ou performance e de fazer escolhas musicais deliberadas durante o registro das informações.

Transcrever é uma prática recorrente na música; contudo, segundo Lopes (2023), a transcrição na improvisação de jazz apresenta diversas vantagens, tais como:

1. Aquisição de linguagem e estilo: A prática de transcrever solos de mestres do jazz capacita os aprendizes a compreender a linguagem musical, o fraseado, a articulação e o estilo geral empregados. Essa atividade auxilia os aprendizes no desenvolvimento de sua própria identidade musical, ao incorporar elementos variados de diferentes músicos de jazz. 2. Aprimoramento das habilidades auditivas: A transcrição exige um elevado nível de concentração e audição ativa, contribuindo para o desenvolvimento do treinamento auditivo dos aprendizes, habilidade essencial para qualquer improvisador. 3. Refinamento técnico: A prática conjunta com transcrições auxilia os aprendizes a aprimorar sua técnica, incluindo destreza manual, afinação e produção de timbre. 4. Ampliação do repertório: A transcrição e o estudo de standards de jazz possibilitam aos aprendizes a construção de um repertório diversificado de músicas que podem ser executadas em diversas situações, como *jam sessions*, apresentações ao vivo ou gravações. 5. Compreensão histórica e cultural: A transcrição de solos de jazz proporciona insights sobre a história e o contexto cultural da música, permitindo aos aprendizes uma apreciação mais profunda e uma compreensão da evolução do gênero ao longo do tempo (LOPES, 2023, p. 27-28).¹¹⁶

4.14 CONTRIBUIÇÃO DA PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO PARA PRÁTICAS DE IMPROVISACÃO

Ao examinarmos as transcrições de obras provenientes da música popular neste capítulo, constatamos uma diversidade de abordagens de registros gráficos, abrangendo a busca por um registro fiel de uma performance específica, caracterizando uma abordagem descritiva, frequentemente resulta em diferenças entre as transcrições de *Songbooks*, que adotam uma abordagem mais prescritiva com melodias cifradas e padronização rítmica, deixando ao executante ampla liberdade interpretativa. Em termos gerais, as edições de música popular se enquadram como edições práticas, focadas na execução de uma peça musical e visando à facilidade de leitura. Edições descritivas proporcionam uma análise detalhada de uma performance, enquanto edições prescritivas, mais sintéticas, facilitam a leitura rápida, condicionada à familiaridade do músico com o estilo.

Cabe ressaltar que toda transcrição baseada em uma fonte sonora é, por natureza, descritiva, utilizando a performance como referência e buscando representar nuances na

¹¹⁶ No original: 1. Learning language and style: Transcribing solos of jazz masters helps learners to understand their musical language, phrasing, articulation, and overall style. This helps learners to develop their own style by incorporating elements from different jazz musicians. 2. Developing listening skills: Transcribing requires a high level of concentration and active listening. This helps learners to develop their ear training, which is crucial for any improviser. 3. Improving technique: Playing along with transcriptions helps learners to develop their technique, such as finger dexterity, intonation, and tone production. 4. Building repertoire: Transcribing and learning jazz standards can help learners build a repertoire of songs that they can play in different situations, such as jam sessions, gigs, or recordings. 5. Historical and cultural knowledge: Transcribing jazz solos can provide insights into the history and cultural context of the music. This can help learners to appreciate the music on a deeper level and understand its evolution over time. As diferenças entre as partituras detalhadas com elementos de performance até melodias cifradas, mais sintéticas. Mesmo para uma mesma obra, as diferenças entre as partituras e edições surgem de fontes diversas ou da ênfase dada à descrição ou prescrição na transcrição.

notação. No entanto, as escolhas editoriais podem conferir um caráter mais prescritivo à transcrição. Diversas transcrições na música popular transitam entre abordagens mais descritivas ou prescritivas, oferecendo recursos variados para consulta e estudo. A combinação de diferentes formas de transcrição, quando integrada a fontes sonoras, enriquece o material aplicável às necessidades e objetivos do músico popular.

A prática da transcrição musical evidencia sua importância pedagógica para o desenvolvimento de habilidades de improvisação e performance. Ela desempenha um papel crucial no aprendizado teórico e técnico da música jazz e de sua improvisação. Através da transcrição e subsequente análise, é possível obter uma perspectiva histórica e compreensão aprofundada sobre a natureza da improvisação no jazz e na música de matriz popular. Esta abordagem multifacetada representa uma ferramenta valiosa para o estudo aprofundado desse cenário musical.

Fica evidente que, para os instrumentistas do jazz, as transcrições continuam sendo uma ferramenta fundamental no desenvolvimento da improvisação. Além de proporcionar proximidade com diferentes linguagens e estilos musicais, as transcrições servem como suporte textual para análises estruturais e harmônicas, expressas na partitura. Essa metodologia, embora historicamente associada ao jazz, também se mostra aplicável e relevante para gêneros da música popular brasileira. Considerando a aprendizagem informal prevalente na música popular, destaca-se a escuta como elemento essencial para o desenvolvimento de habilidades necessárias à prática da transcrição, sendo uma fonte primária de contato com elementos característicos de um determinado gênero musical.

Para iniciar o desenvolvimento da prática de transcrição, é fundamental concentrar-se na percepção auditiva, identificando e reconhecendo sonoridades, como escalas e arpejos, reproduzindo-as nos respectivos instrumentos. A relação entre o material sonoro e sua representação no papel, através do sistema de notação musical, também é crucial. Além disso, a transcrição é um ato interpretativo, desafiando o transcritor a incorporar na partitura padrões estilísticos e nuances específicas à execução de um gênero musical/

5. PMRS, IMS, MEMÓRIA E PROCESSAMENTO APLICADAS NO REPERTÓRIO

A relação entre técnica instrumental e improvisação parte da compreensão de como um músico opera seu instrumento durante o processo de IM. Nesse sentido, o entendimento do idiomatismo instrumental mostra-se como um ponto de partida fundamental para a compreensão deste fenômeno, proporcionando conhecimentos não apenas sobre o próprio processo de improvisação, mas também sobre aspectos estilísticos e o vocabulário musical singular empregado pelo improvisador.

Segundo Belo (2021), ao examinarmos o cenário centrado na tradição musical ocidental, o *jazz* emerge como o gênero musical contemporâneo em que a improvisação é mais proeminente. Apesar de a prática da improvisação ser comumente associada a um contexto jazzístico característico, no qual um solista se destaca melodicamente enquanto uma banda oferece o acompanhamento, as passagens improvisadas na música podem assumir diversas formas. Elas não se limitam a solistas e nem necessariamente ocorrem na linha melódica principal. Belo (2021) categoriza as situações de improvisação ao violão em cinco cenários fundamentais, sendo eles:

1. Solo, utilizando predominantemente linhas melódicas com acordes ocasionais, apoiado por outros instrumentos que realizam acompanhamento. Esta é a configuração improvisacional mais comum.
2. Acompanhamento baseado em cifras de acordes. Escolhas musicais, como registro, formação de acordes, extensões opcionais e padrões rítmicos baseados no estilo, precisam ser feitas pelo intérprete.
3. Instrumento fornecendo ornamentação melódica em partituras totalmente notadas. Esta situação está amplamente associada ao repertório renascentista e barroco.
4. Violão executando peças com níveis substanciais de indeterminação. Isso inclui obras do século XX e posteriores, nas quais parâmetros como altura, duração e articulação não são totalmente determinados pela notação.
5. Atuando em situações sem acompanhamento, ocupando múltiplos papéis e combinando uma ampla variedade de texturas. Este é um tipo de performance muito exigente - tanto tecnicamente quanto musicalmente (p. 25-26)

Assim, uma variedade de contextos texturais pode surgir como elementos para improvisação, como texturas polifônicas, homofônicas ou monofônicas, pois a improvisação pode ocorrer também de forma vertical com a construção de blocos de acordes ou construções polifônicas, tanto durante o solo ou na função de acompanhamento. Segundo o Grove Music Online, textura é definida como "[...] um termo usado ao se referir aos aspectos sonoros de uma estrutura musical [...] abrangendo "a maneira como as partes ou vozes individuais são

organizadas [...] ¹¹⁷" De acordo com Belo (2017), do ponto de vista musical, o aspecto organizacional das vozes é fundamental para essa definição. Deve ser considerada a forma como as vozes ou partes são combinadas em diferentes graus de independência ou simultaneidade. A distinção entre Monofonia, Polifonia e Homofonia é uma referência útil nesse contexto.

Diante desta perspectiva de multiplicidade de procedimentos improvisacionais em diversas funções durante a performance musical, como em solos, acompanhamentos, sessão rítmica, etc ... a análise do estilo de um improvisador pode ser iniciada mediante a investigação das memórias musculares e sua utilização durante a improvisação musical. A consolidação dessas memórias por meio de movimentos físicos recorrentes e conceitos mecânicos pode demonstrar procedimentos e a abordagem dos músicos ao executarem suas improvisações.

Conforme visto no subcapítulo denominado "A memória motora e a adoção de PMR mecânicos pré-estabelecidos e o acoplamento áudio-motor [...]" Krantz (2004), ao reconhecer a importância da memória muscular na improvisação, manifesta-se a preocupação em relação ao desenvolvimento de uma técnica que não esteja excessivamente dependente deste automatismo, portanto recorrendo apenas, a essas memórias e, ademais, sugere que a improvisação é amplamente influenciada pela memória mecânica e que para alcançar uma improvisação mais autêntica, o improvisador necessita encontrar meios para ampliar os padrões de movimento habituais através de um intenso estudo de variações de PMRs.

Barrett (1998) oferece uma visão concisa do processo inicial de aprendizado da improvisação, afirmando que "[...] os músicos aprendem a construir um vocabulário de frases e padrões imitando, repetindo e memorizando os solos e frases dos mestres até que eles se tornem parte de seu repertório de *licks* (PMRs)" (p. 102) ¹¹⁸. De acordo com o trompetista Tommy Turrentine, conforme citado por Berliner (1994), em situações em que a mente do improvisador está bloqueada e ele não consegue pensar em algo novo para tocar, ele recorre a um dos seus "*licks*" (PMRs). Turrentine enfatiza a importância de ter algo para tocar quando não se consegue conceber algo novo (apud Berliner, 1994, p. 102). Embora o comentário de Turrentine sugira que os padrões são principalmente utilizados como planos de backup memorizados para improvisadores em momentos de indecisão, outros músicos e pedagogos

¹¹⁷ No original: A term used when referring to the sound aspects of a musical structure '20, [...], for example the way in which individual parts or voices are put together

¹¹⁸ No original: Jazz players learn to build a vocabulary of phrases and patterns by imitating, repeating, and memorizing the solos and phrases of the masters until they become part of their repertoire of licks and crips.

reconhecem que os padrões desempenham muitas outras funções de importância, como a construção de um vocabulário idiomático.

Diversos educadores reconhecem a necessidade básica da utilização de PMRs no processo de aprendizado da improvisação em que, por meio de transcrições descritivas ou pela tradição oral, padrões ou frases representativas de um gênero musical passam a ser incorporadas a sua base de conhecimento. Desta forma, Coker, Casale, Campbell e Greene (1970) observam que "[...] raramente ouvimos um solo de um improvisador que não contenha fragmentos melódicos ou padrões [...]" (p. ii)¹¹⁹, enquanto Bergonzi (2003) enfatiza que "[...] aprender pequenas sequências sonoras para todas as variedades de acordes é um objetivo importante [...]" (p. 79)¹²⁰. A importância da utilização de escalas, *licks* e padrões também foi destacada no estudo de Gendrich (2003), e a pesquisa de Norgaard (2008) levou à conclusão de que os improvisadores necessitam de "[...] um repertório armazenado de ideias [...]" (p. 193)¹²¹.

De acordo com Baker (1980), "Tradicionalmente [...] a improvisação tem sido baseada em sequências de acordes, o que significa que um conhecimento aprofundado das relações entre acordes e escalas, fórmulas harmônicas e padrões de *jazz* é absolutamente obrigatório [...]" (p. 47)¹²². Nesse sentido, Norgaard (2008) relata que improvisadores capazes devem escolher notas com base em prioridades tanto harmônicas quanto melódicas, afirmando que "Um componente da improvisação com prioridade harmônica é a identificação dos tons do acorde [...]" (p. 192)¹²³. Além disso, Norgaard (ibid.) encoraja os alunos para o ato de "[...] praticar conectando os tons do acorde com movimentos conjuntos ou arpejados, garantindo que os tons do acorde ocorram nos tempos fortes [...]" (p. 193)¹²⁴ reforçando a ideia da prática para construção da memória motora. Corroborando com essas afirmações, Azzara (1999) concorda que aprender padrões tonais, que delineiam a função da harmonia, ajuda os alunos no desenvolvimento de habilidades auditivas e de senso de progressão harmônica, assegurando ao improvisador "Como resultado da aprendizagem de padrões, melodias e linhas de baixo, você desenvolverá uma compreensão de como as melodias se combinam para criar harmonia e como os tons funcionam

¹¹⁹No original: We seldom hear an improviser's solo that does not contain melodic fragments or patterns

¹²⁰No original: [...] course, learning sound bites for all of the varieties of chords is an important objective [...].

¹²¹No original: [...] a stored repertoire of ideas [...].

¹²²No original: Traditionally [...] improvisation has been based on chord sequences, which means that a thorough knowledge of chord to scale relationships, harmonic formulas, and jazz patterns is absolutely mandatory.

¹²³No original: One component of improvising with harmonic priority is the identification of chord tones.

¹²⁴No original: [...] practice connecting the chord tones with conjunct or arpeggiated motion, making certain that chord tones fall on the strong beats [...].

dentro da harmonia [...]" (p. 23)¹²⁵.

Conforme apresentado anteriormente e corroborando com essa pesquisa, vemos que a capacidade de recordar PMRs armazenados na memória muscular oferece mais uma vantagem: o improvisador pode contar com um certo grau de automação, como Kratus (1995) descreve, um solista que possui um repertório básico de padrões pode "[...] manipular um instrumento [...] de forma quase automática [...]"¹²⁶ (p. 29). Isso significa que o improvisador não precisa dedicar carga cognitiva para realização de movimentos específicos para transformar ideias em som (p. 34). O estudo sobre o pensamento improvisacional realizado por Norgaard (2008) conclui que, embora eles possam planejar inicialmente seus solos, à medida que o solo se desenrola, “as escolhas finais são feitas automaticamente pelo sistema motor”¹²⁷ (p. 188).

Um estudo de ressonância magnética funcional realizado em 2008 com improvisadores sugere que a tomada de decisões deliberadas é menos envolvida na improvisação do que em outras atividades musicais (Limb & Braun, 2008). Isso pode parecer contraintuitivo, mas faz sentido dentro da perspectiva da automação de PMRs. A tendência de gravitar para sequências de notas confortáveis para os dedos é tão forte que mesmo em improvisações consideradas “livres”, os músicos inevitavelmente recorrem a material previamente aprendido (Pressing, 1984, p. 346).

Após um músico ter construído um banco de ideias de PMRs, os padrões aprendidos não apenas se tornam parte integrante de sua base de conhecimento musical, mas também exercem influências na geração de ideias melódicas. Primeiramente, esses padrões podem ser sujeitos a alterações e combinações, resultando na produção de novas melodias. Em segundo lugar, a familiaridade com os padrões aprendidos capacita o músico a direcionar mais recursos cognitivos para a atenção consciente e a tomada de decisões durante o processo de improvisação.

5.1 UTILIZAÇÃO DE PMRS NAS IMS

PMRs podem ser compreendidos como elementos isolados do vocabulário estilístico de um músico. Com o passar do tempo, esses PMRs se integram de forma orgânica às

¹²⁵ No original: As a result of learning patterns, tunes, and bass lines, you will develop na understanding of how melodies combine to make harmony and how tones function within the harmony.

¹²⁶ No original: [...] the skill to manipulate an instrument [...] in a way that seems to be automatifemenológico de Norgaard (2008)

¹²⁷ “... the final choices are made by an implicit, automatic process and executed by the motor system” (Norgaard 2008, p. 188)

improvisações do músico, adentrando gradualmente o repertório do improvisador como entidades musicais isoladas que se reconfiguram para a formação de elementos fraseológicos maiores e mais complexos. A disseminação de PMRs e frases como unidades musicais e estruturais independentes têm se apresentado ao longo da história como elementos pedagógicos fundamentais em manuais e métodos de improvisação. Essa abordagem metodológica guarda semelhanças com o conceito de Levi-Strauss acerca do *bricoleur*, cuja incumbência reside primariamente na reorganização de materiais preexistentes para a criação de objetos (1966). Vale ressaltar que tais materiais não determinam necessariamente um uso específico; ao invés disso, estão intrinsecamente relacionados a todas as formas de uso anteriores. É por meio do desenvolvimento de diferentes abordagens para a utilização de um objeto que o *bricoleur* aprimora sua compreensão mais sutil e aprofundada do mesmo, capacitando-se, por conseguinte, a vislumbrar usos inventivos para o objeto em questão ao reconfigurá-lo.

De acordo com a proposição de Strauss, Berliner (1994) descreve a IM como: [...] a reformulação de material e designs pré-compostos em relação a ideias não previamente concebidas, moldadas e transformadas sob as condições especiais de desempenho, acrescentando assim características únicas a cada criação (p. 241)¹²⁸.

O músico de jazz e pedagogo Howard Roberts (1989) conceitua as formas de escalas no braço do instrumento como configurações sonoras que implicam em movimentar uma digitação por diferentes conjuntos de cordas para gerar distintas respostas sonoras. Roberts destaca a relevância da visualização no processo de aprendizado da improvisação e da consolidação das PMRs como uma questão crucial a ser considerada e as vantagens e desvantagens dos padrões para IM.

Sabemos que uma grande parte do que os guitarristas aprendem é aprendido visualmente; o material musical muitas vezes é visto pelos guitarristas como padrões ou configurações de design no braço do instrumento. Mas também sabemos que os guitarristas frequentemente se sentem encurralados por padrões no braço do instrumento. A maneira de conciliar o fato de que usamos padrões com o fato de que os achamos restritivos é simplesmente explorá-los muito mais plenamente e ir muito além de sua aplicação normalmente limitada. Também devemos reconhecer que frequentemente são nossas limitações de imaginação musical, e não apenas padrões simplesmente, que limitam nossas possibilidades musicais, e que com o uso expandido de padrões, na verdade, expandimos essas possibilidades.¹²⁹ (Roberts &

¹²⁸ Improvisation involves reworking precomposed material and designs in relation to unanticipated ideas conceived, shaped, and transformed under the special conditions of performance, thereby adding unique features to every creation. (Berliner 1994, p. 241)

¹²⁹ We know that a large part of what guitarists learn is learned visually; musical material is often seen by guitarists as patterns or design configurations on the fingerboard. But we also know that guitarists often feel trapped by fingerboard patterns. The way to reconcile the fact that we use patterns with the fact that we find them constraining

Hagburg, 1989, p. 183)

Seguindo esta perspectiva, Barrett (1998) aponta que:

Músicos de jazz, colecionadores de sucata e representantes técnicos frequentemente se encontram no meio de confusões, tendo que resolver problemas no local, criando interpretações a partir de materiais potencialmente incoerentes, reunindo padrões de outros músicos, suas próprias memórias de padrões musicais, entrelaçando conceitos gerais com os detalhes da situação atual, e criando histórias compostas coerentes (p. 616)¹³⁰.

Desta forma, ao investigar as maneiras nas quais as PMRs foram empregues como elementos estruturantes do discurso musical, o improvisador, no papel de um *bricoleur*, elabora diversas abordagens e novas combinações para utilizar PMRs, expandindo, assim, seu vocabulário como improvisador.

Veremos a seguir algumas PMRs utilizadas por alguns guitarristas e violonistas de destaque no cenário da improvisação em alguns de seus solos.

5.1.1 PMRs presentes na obra de Allan Holdsworth

Allan Holdsworth solidificou sua posição como um dos guitarristas mais influentes no *jazz* e no *fusion*. Com uma obra extensa, ele se tornou reconhecido como um dos guitarristas mais inovadores e admirados por seus pares, e consequentemente um dos mais influentes. Segundo a revista on-line Guitar-Player (2021):

Elogiado por Robben Ford como o "John Coltrane da guitarra", Allan Holdsworth (1946-2017) sempre ocupará um lugar no panteão dos guitarristas mais influentes do mundo. O guitarrista dos guitarristas, por excelência, sua incomparável visão musical e técnica surpreendente o destacaram entre seus pares, colocando-o nos mais altos escalões dos magos da guitarra e inspirando gerações de músicos (Guitar-Player, 2021).¹³¹

is to simply explore them much more fully and to move far beyond their normal limited application. We should also recognize that it is often our limitations of musical imagination rather than mere patterns which limit our musical possibilities and that with the expanded use of patterns we in fact expand those possibilities. (Roberts & Hagburg, 1989, p. 183)

¹³⁰ No original: Jazz players, junkyard collectors, and technical reps find themselves in the middle of messes having to solve problems in situ, creating interpretations out of potentially incoherent materials, piecing together other musicians' patterns, their own memories of musical patterns, interweaving general concepts with the particulars of the current situation, creating coherent composite stories.

¹³¹ No original: Hailed by Robben Ford as the "John Coltrane of the guitar," Allan Holdsworth (1946-2017) will forever hold a seat in the pantheon of the guitar world's most influential players. The ultimate guitarist's guitarist, his matchless musical insight and astounding technique set him apart from his peers, placing him in the upper echelons of guitar wizardry while inspiring generations of musicians

O exemplo inicial a ser apresentado é uma PMR retirada do solo da música Devil Take The Hindmost do álbum Metal Fatigue de 1985. Esse exemplo foi apresentado no trabalho do pesquisador John Vullo (2023) em sua obra: “Looking Glass: A comprehensive study of Allan Holdsworth’s improvisational ideas, patterns, scales, charts & tunings”. Segundo Vullo (2023), este exemplo de PMR é a frase e o padrão mais utilizada por Holdsworth detectada em sua pesquisa, e que foi encontrado mais de 250 variações dessa PMR em todos os seus solos.

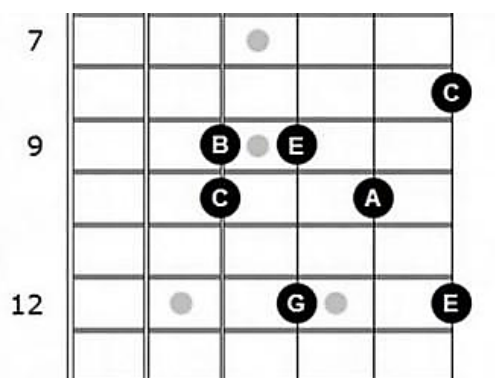


Figura 70 - Shape de PMR de Holdsworth, exemplo 1.
Fonte: Vullo (2023, p. 26).

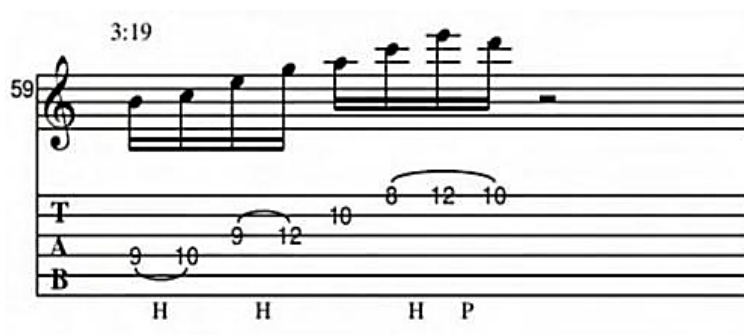


Figura 71- PMR de Holdsworth apresentado em Devil Take The Hindmost em 3:19.
Fonte: Vullo 2023, p. 26.

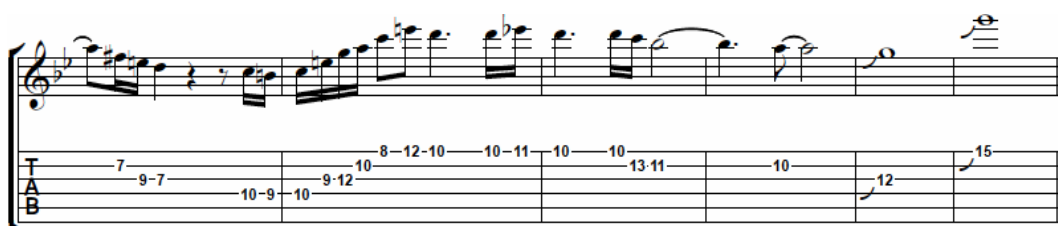


Figura 72- Exemplo 1 de Holdsworth apresentado em Devil Take The Hindmost em 3:19

dentro da frase do solo e nos solos de Wanderclyffe Tower, Ruhkukah e Joshua.

Wardenclyffe Tower

7:16

84

T

A

B

H H H P P *sl.* H P P

7:35

92

T

A

B

H H H P P *sl.* H P P H H

Ruhkukah

3:22

20

T

A

B

H H H *sl.* P P

Joshua

1:55

95

T

A

B

H H H H H H *sl.*

Fonte: Navas (p.3)

MVP – Ana Maria

4:42

351

353

Level 42 – If You Were Mine

3:51

36

37

Figura 73 - O mesmo PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades, incorporando algumas variações.

Fonte: Vullo 2023, p. 28.

De acordo com Vullo (2023), existem duas variações muito comuns dessa PMR. Uma delas é adicionar outra nota na corda Si. Essa nova configuração passou a ser utilizada muito mais tarde na obra de Holdsworth, a partir de meados dos anos 90 em diante. Funcionando como uma espécie de atualização de seu PMR característico.

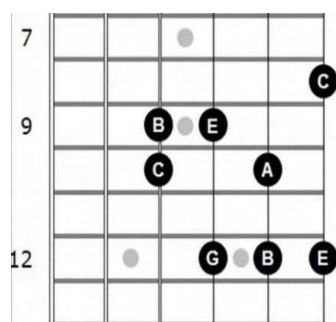


Figura 74- Variação 1 do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.

Fonte: Vullo 2023, p. 28.

A outra variação deste PMR estende uma tríade maior na corda E aguda.

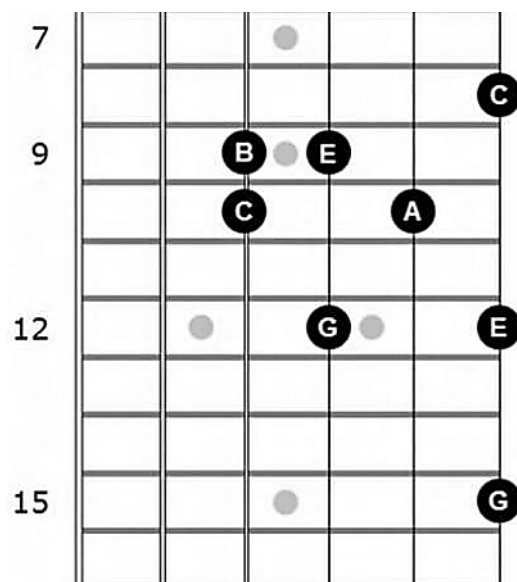


Figura 75 - Variação 2 do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.
Fonte: Vullo 2023, p. 29.

Downside Up



Snow Moon



Figura 76 - Variação do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades, demonstrando como a utilização de um PMR pode ser utilizado como motivo gerador de novas propostas musicais.

Fonte: Vullo 2023, p. 29.

Riptyde – Forgotten Planet Suite 1

4:20

301

T
A
B

H H H sl.

Riptyde – Long Voyage Home

4:09

187

T
A
B

H H H H H sl.

Gongzilla – Allan Qui?

4:36

133

T
A
B

sl. P P P H H H H sl.

Andrea Marcelli – Love Remembered

7:40

T
A
B

H H P

Figura 77 - Outras variações do PMR apresentado no exemplo 1 em obras de Holdsworth, demonstrando como a utilização de um PMR pode ser utilizado como motivo gerador de novas propostas musicais.

Fonte: Vullo 2023, p. 30.

Outra variação do exemplo 1 encontrada na obra de Holdsworth, as notas pretas representam a digitação do exemplo 1, e as outras notas representam notas que são adicionadas a esta PMR

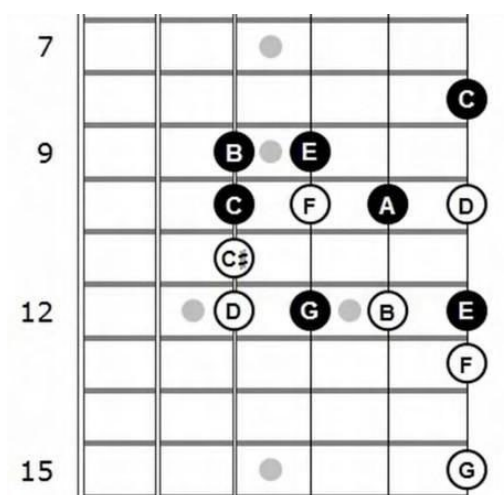


Figura 78 - Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1
 Fonte: Vullo 2023, p. 49.

Partitura musical para guitarra com uma melodia no violão e uma linha de baixo com cifras e técnicas de execução. O tempo é 2:38.

Notas e técnicas na linha de baixo:

- T: 7, 8, 7, 10, 8, 6, 10, 11, 10, 8, 8, 13
- A: 7, 8, 7, 10, 8, 6, 10, 11, 10, 8, 8, 13
- B: 7, 8, 7, 10, 8, 6, 10, 11, 10, 8, 8, 13

Técnicas de execução: H, H, H, sl., P, P, H

Figura 79 - Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth presente na obra M
 Fonte: Vullo 2023, p. 49.

Norwegian Wood

275

3:04

Peril Premonition

132

1:54

Ruhkukah

50

4:22

Figura 80 - Variação 3 do Shape do PMR de Holdsworth presente em diversas obras. (Vullo 2023, p. 50).

Vullo (2023, p. 32)

Na próxima figura veremos uma outra variação do exemplo 1. Esta variação é constituída utilizando uma sequência de movimentos muito similares ao ex. 1, porém em uma reconfiguração em 3 cordas utilizando o padrão de uma escala pentatônica.

Essa variação representa um pouco de como Holdsworth visualiza o braço da guitarra, que segundo Vullo (2023):

Uma maneira como Allan visualiza o braço do instrumento é o que eu chamaria de "forma de pentatônica maior". Esta é uma espécie de mapa do braço do instrumento para essa forma. Novamente, se eu fosse tocar essa linha aqui (Dó maior), ela não possui um Si (B) ou Si bemol (Bb), então essa forma poderia funcionar tanto para Dó maior quanto para Fá maior.¹³²

¹³² One way Allan views the neck, is something I would call a "major pentatonic" shape. This is kind of the fingerboard roadmap for it. Again, if I was to play this line here (C major), it's lacking a B or Bb, so this shape could work for both C major and F major. (Vullo 2023, p. 32)

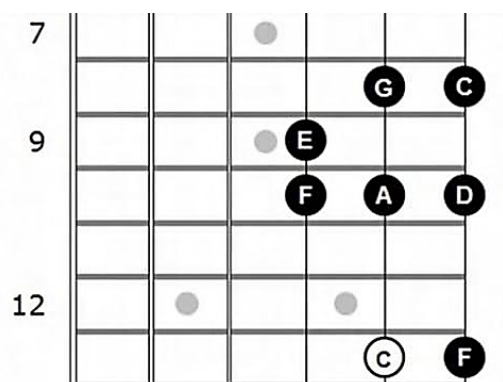


Figura 81 - Variação pentatônica do Shape do PMR de Holdsworth apresentado no exemplo 1.

Fonte: Vullo 2023, p. 32.

Looking Glass



Allan Holdsworth and Gordon Beck – With A Heart in My Song



Figura 82 - Variações pentatônica do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades.

Fonte: Vullo 2023, p. 32.

UK – In The Dead of Night

Figura 83 - Outras variações pentatônica do PMR apresentado no exemplo 1 em outras obras e tonalidades.

Fonte: Vullo 2023, p. 33.

Outro exemplo de configuração sensório-motora muito encontrado na obra de Holdsworth é a construção de PMRs em que a última nota em uma corda é mais aguda do que a nota na corda abaixo dela. Aqui, por exemplo, temos as notas GAC com a nota B na corda abaixo. Essa estrutura melódica pode ser aplicada tanto na tonalidade de Dó maior quanto na de Sol maior. Alternativamente, se preferir uma abordagem modal, pode ser utilizada na posição Eólica de Mi ou na posição Frígia de Mi.

Figura 84 PMR - de Hosdsworth com GAC com a nota B na corda abaixo.
Fonte: Vullo (2023, p. 37)



Figura 87 - Exemplo de PMR com 3 notas por corda em ligados de Pat Metheny.

Fonte: <https://www.jazzguitar.be/blog/pat-metheny/> - Minor lick 2¹³³

Ao examinarmos estes dois padrões, um de Allan Holdsworth e outro de Pat Metheny, podemos perceber a similaridade de concepção advinda da movimentação mecânica idiomática do instrumento, que é comum para ambos, demonstrando a influência do idiomatismo instrumental na concepção de PMRs.

5.1.2 PMRs presentes na obra de Pat Metheny

Pat Metheny, assim como Allan Holdsworth, é considerado um dos mais influentes guitarristas improvisadores de todos os tempos. Ao longo de sua carreira, recebeu vários prêmios, incluindo discos de ouro por álbuns como *Still Life (Talking)*, *Letter from Home* e *Secret Story*. Além disso, ele venceu vinte prêmios Grammy Awards em diversas categorias, tais como "Melhor Performance Instrumental de Rock", "Melhor Gravação de Jazz Contemporâneo", "Melhor Solo Instrumental de Jazz" e "Melhor Composição Instrumental".

Uma característica na improvisação de Metheny é o uso de notas de acordes (*guide tones*) e suas extensões ao improvisar sobre mudanças harmônicas. Construir sua melodia alternando as notas de acordes quando a harmonia muda durante a sua improvisação, utilizando notas de acordes para fortalecer suas linhas e frases melódicas.

O estilo de tocar de Metheny é muito baseado no idiomatismo da guitarra, o que significa que grande parte do que ele toca em seus solos improvisados são derivados de padrões comuns baseados em formas de acordes e escalas na guitarra. Devido ao *layout* da guitarra, muitas vezes é possível tocar passagens musicais em diferentes lugares do instrumento. Por causa disso, a maneira como ele concebe as digitações de uma frase é muito importante, pois muitas vezes a digitação dita a melodia que está sendo tocada, com ele frequentemente ignorando limitações impostas pela harmonia. Por causa disso, muitas das improvisações de Metheny parecem "livres", embora essas linhas muitas vezes se resolvam em notas de acordes

¹³³ <https://www.jazzguitar.be/blog/pat-metheny/> - Minor lick 2. Acesso em 13/03/2024

dentro da progressão harmônica. No entanto, ele aproveita bem essas limitações, com o contorno melódico tendo precedência; trabalhando dentro de sua paleta de *licks* e padrões, em conjunto com seu ouvido, para tocar solos extremamente melódicos¹³⁴ (Smith, 2007, p. 18)



Figura 88- Exemplo de PMR de Pat Metheny em C, com movimentação escalar, palhetadas e ligados.

Fonte: <https://www.jazzguitar.be/blog/pat-metheny/> - Two for the Road Lick¹³⁵

¹³⁴ Metheny's playing style is very guitar based, meaning that a lot of what he plays within his solo improvisations is derived from common patterns based around chord and scalar shapes on the guitar. Because of the layout of the guitar, it is often possible to play musical passages on different places on the guitar. Due to this, the way in which he fingers the line is very important because often the fingering dictates the melody being played with him often ignoring limitations imposed by the harmony. Because of this, a lot of Metheny's improvisations seem 'free', though these lines are often resolved on chord tones within the progression. He puts these limitations to good use, however, with the melodic contour taking precedence; working within his palette of licks and patterns, in conjunction with his ear, to play extremely melodic solos. (Smith, 2007, p. 18)

¹³⁵ Fonte: <https://www.jazzguitar.be/blog/pat-metheny/> - Two for the Road Lick 4, acesso em 13/03/2023



Figura 89 - Trecho do solo de Pat Metheny em Cantaloupe Island apresentado em um concerto em junho de 1990, e contando com Jack DeJohnette (bateria), Herbie Hancock (piano) e Dave Holland (baixo).

Fonte: Dean 2024, p. 54. Cc. 11–13, 5:18 (1:34:06).

Nessas duas passagens de Pat Metheny, podemos perceber o papel da memória muscular devido a quantidade de notas e sua velocidade. Estas duas frases são densas, consistindo quase inteiramente de semicolcheias subindo e descendo em altura. Os movimentos ascendentes partem principalmente da sétima posição, mas à medida que a se desenvolve, Metheny move-se ao longo do braço do instrumento. Podemos observar um padrão muito semelhante na construção da digitação dos dois exemplos.

Conforme Dean (2014) frases como essas são uma característica comum da execução de Metheny e são descritas como passagens curtas que atuam como pontos de transição de uma posição no braço do instrumento para outra e frequentemente são elos entre ideias ou frases musicais.

No próximo exemplo, veremos o solo de Pat Metheny em "Third Wind" do álbum Still Life Talking de 1987. Esse PMR está repleto de cromatismo e escalas pentatônicas, notas ligadas e palhetadas alternadas conforme vimos nos exemplos anteriores de Metheny.

Figura 90 - Transcrição de trecho do solo de Pat Metheny em "Third Wind" do álbum Still Life Talking de 1987.

Fonte: <https://www.all-guitar-chords.com/guitar-licks/168>.

Outra característica nas improvisações de Metheny, de acordo com Smith (2007), é baseada em sua habilidade de explorar intervalos e realizar saltos melódicos. Um dos padrões que merece atenção é uma PMR intervalar característico de Metheny, originado das estruturas de acordes de sétima maior, sétima menor e sétima dominante. Este padrão utiliza os intervalos

de 1ª, 3ª e 7ª de cada acorde de sétima correspondente, criando uma sonoridade característica que se tornou uma marca registrada de Metheny. Ao empregar essas estruturas, geralmente executadas nas cordas 6ª, 5ª e 4ª, embora também possam ser encontradas nas cordas 5ª, 4ª e 3ª, Metheny realiza alternâncias entre essas cordas em rápida sucessão, principalmente utilizando um ritmo de semicolcheia. É importante destacar que, devido ao uso dos intervallos de 3ª e 7ª, esse PMR automaticamente delinea a harmonia subjacente, aproveitando-se, conforme apresentado anteriormente, dos chamados *guide tones* para fornecer uma orientação clara dentro da progressão harmônica.



Figura 91 - Durante o "Turnaround" de seu solo, Metheny apresenta o uso de estruturas de acordes de sétima menor, empregando formas ascendentes em tons e semitons. (*Turnaround*, c.37)

Fonte: Smith (2007, p. 19)

Ao empregar este PMR, uma ou duas notas permanecem constantes durante a transição entre as formas de acordes de sétima. Outros exemplos desse mesmo procedimento podem ser observados em "Giant Steps" (cc. 87-92) e em "Solar", onde Metheny destaca tonalidades modulantes descendentes cromaticamente, enquanto desce em tons (Ebmaj7-Ebmin7-Ab7-Dbmaj7-Dmin7b5-G7b9).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a melodic line in treble clef and a corresponding fretboard diagram below it. The fretboard diagrams are oriented with the index finger at the top (position 1) and the pinky at the bottom (position 20).

- System 1:** Features three chords: B_{nat}^7 , F_{M}^7 , and B^b_7 . The fretboard diagrams show fingerings for these chords across the first three frets.
- System 2:** Features three chords: $E^b_{nat}^7$, A_{M}^7 , and D^7 . The fretboard diagrams show fingerings for these chords across the first three frets.
- System 3:** Features three chords: G_{nat}^7 , $C^b_{M}^7$, and F^7 . The fretboard diagrams show fingerings for these chords across the first three frets.

Figura 92 - Exemplo do mesmo procedimento utilizado em “Giant Steps” (cc 87 a 92, no álbum Pat Metheny Trio 2000)

Fonte: Smith 2007, p. 19

Figure 93 shows a musical score for guitar. It consists of two systems. The first system has four measures with chords $E^b\text{maj}7$, $E^b\text{min}7$, A^b7 , and $D^b\text{maj}7$. The second system has three measures with chords $D\text{min}7^b5$, $G7^b9$, and $C\text{min}7$. Each measure includes a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a fixed left-hand pattern indicated by numbers 1-5.

Figura 93 - Exemplo do mesmo procedimento utilizado em “Solar”.

Fonte: Smith 2007, p. 20

A utilização de posições fixas de mão esquerda onde se mantém a digitação e movimenta-se pelo braço do instrumento é uma característica muito utilizada por guitarristas e violonistas em performance de texturas polifônicas ou harmônicas, conforme apresentado no capítulo 4. No próximo exemplo veremos essa utilização de padrões fixos de mão esquerda na obra Dissonance #1 de Joe Pass.

Figure 94 shows a musical score for guitar titled "DISSONANCE #1" by Joe Pass, from "Virtuosos #3". The score is in 3/4 time and shows a fixed left-hand pattern indicated by numbers 1-5.

Figura 94 - Utilização de posições fixas de mão esquerda em Dissonance #1 de Joe Pass.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=IMBCx3mLvZU&ab_channel=Let%27sTranscribe
Acesso: em 12/05/2024



Figura 95 - Utilização de posições fixas de mão esquerda em Dissonance #1 de Joe Pass

Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=IMBCx3mLvZU&ab_channel=Let%27sTranscribe

Acesso em 12/05/2024

Figura 98- Have You Met Miss Jones no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso, transcrição de Roland Leone.

Fonte: Leone (1998 p. 8).

Podemos verificar a utilização do mesmo procedimento de posições fixas em textura polifônica para guitarra solo em On Green Dolphin Street no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso.

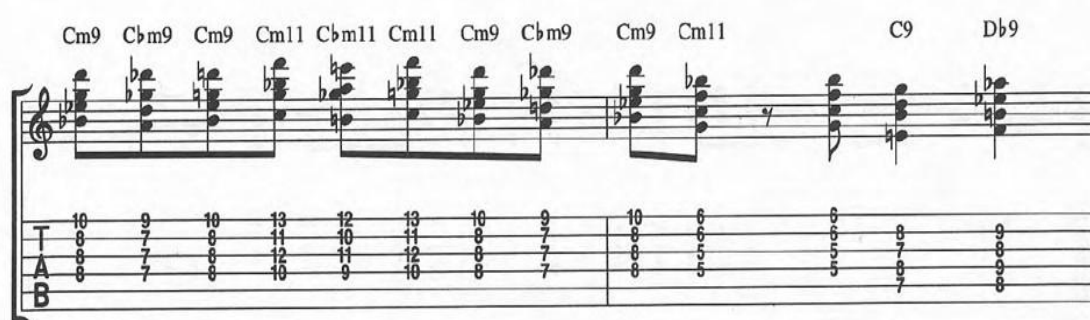


Figura 96 - On Green Dolphin Street no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso, transcrição de Roland Leone.

Fonte: Leone (1998 p. 48).

Outro procedimento idiomático encontrado nos improvisos de Joe Pass são as escalas cromáticas tanto ascendentes como descendentes como gesto de ligação de ideias musicais



Figura 97 - Sweet Lorraine no arranjo de Joe Pass para o álbum Virtuoso, transcrição de Roland Leone.

Fonte: Leone (1998 p. 78)

Outro exemplo de utilização de padrões é a construção de identidade através da criação de formas de acordes, como no caso do guitarrista, violonista, compositor e improvisador Toninho Horta, conhecido com o pai da harmonia mineira por sua inovação harmônica no violão e na guitarra.

Sobre o processo de exploração da sonoridade harmônica do violão, Horta diz:

[...] Eu ampliei o meu conhecimento musical em termos de desenvolvimento, dessa parte mecânica do violão assim: experimentando as inversões. E como artifício também para a gente conseguir uma sonoridade maior do violão, eu utilizo muita corda solta, para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, ou como se fosse uma orquestra. E faço arpejos também, que já é uma influência da área erudita, então utilizo arpejos ascendentes e descendentes. E pela minha influência também pop, que aconteceu nos anos 70 e a bossa nova dos anos 60, que me pegou na veia,

começando a tocar, o ritmo da bossa nova e tudo, eu junto tudo isso quando eu estou tocando. (...) eu faço umas linhas de baixo, aí faço os arpejos, que parece uma harpa, aí de repente faço as terças, que parecem duas flautas tocando, de repente eu toco como se fosse uma percussão (ZANON, 2007, 20':45'') apud (NICODEMO, 2009, p. 128)¹³⁶.

No próximo exemplo, abordaremos a música “Pilar” de Toninho Horta, onde o violonista realiza uma sequência de acordes dentro do campo harmônico de si menor, porém Horta se utiliza de padrões de acordes com cordas soltas e dissonâncias, ampliando o som do instrumento e conferindo identidade a esta progressão harmônica. O resultado é uma sucessão de arpejos no qual o violonista repete um mesmo movimento na mão direita. Os baixos dos acordes vão se alternando em uma progressão de graus conjuntos descendentes, formando uma melodia na qual cada nota ocupa um tempo do compasso binário composto.

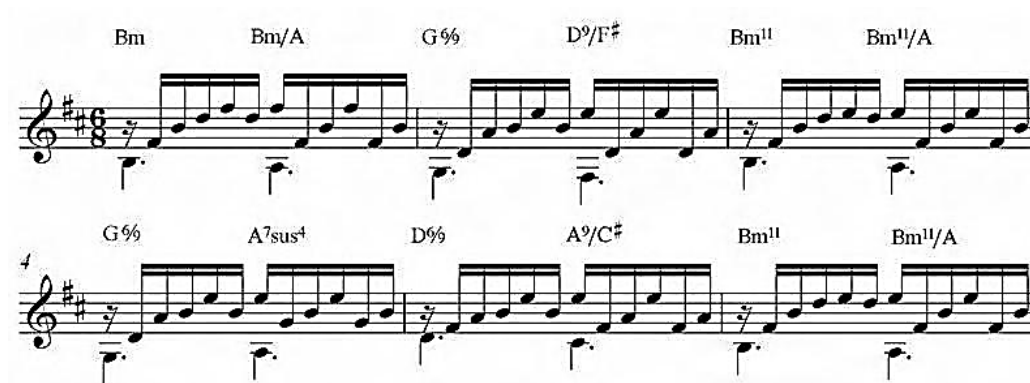


Figura 98 - Introdução do violão em “Pilar” de Toninho Horta, álbum Diamond Land (1988)
Fonte: Lovisi (2017 p. 192)

¹³⁶ O Violão com Fábio Zanon. Programa radiofônico de número 76. (Fala de Toninho Horta: 19:55 min. – 22:05 min)

PILAR - Toninho Horta

NOTA / NOTE Deixar soar as cordas soltas E e B sempre que possível
Let sound the E and B strings open as soon as possible

Canto

Bm (add 11) A⁷ G (add 11) F[#]m⁷

Bm¹¹ A^{add9} G⁷ A⁷

D⁷ D⁷/C[#] D⁷/B D⁷/A

G⁷ F[#]m¹¹ E^{m7} F[#]m¹¹ Repete

Figura 99 - Forma de acordes de Pilar apresentadas no livro Toninho Horta 108 Partituras Scores.

Fonte: Horta (2017, p. 125)

Neste capítulo podemos ver como alguns guitarristas desenvolvem uma voz através da criação e utilização de padrões de forma a conceberem uma assinatura estilística. Percebemos como o desenvolvimento de um repertório diversificado de padrões melódicos rítmicos (PMRs), não apenas se tornam elementos fundamentais de sua base de conhecimento, mas também desempenham um papel crucial na expansão de suas ideias musicais. Em primeiro

lugar, esses padrões podem ser alvo de manipulações criativas e combinações inovadoras, o que frequentemente conduz à emergência de novas frases originais. Ao experimentar com variações e fusões de PMRs familiares, o músico é capaz de explorar novos territórios musicais, enriquecendo assim seu repertório criativo.

Em segundo lugar, a familiaridade adquirida com os padrões aprendidos proporciona ao músico uma vantagem cognitiva significativa durante o processo de improvisação. Ao internalizar esses padrões, o músico pode direcionar sua atenção consciente para aspectos mais sutis da performance, como articulação, dinâmica e expressão. A habilidade de utilizar os PMRs de forma fluida e natural libera recursos cognitivos para uma interação com outros músicos e planejamento do improviso.

Durante a improvisação, os músicos são instigados a conceber, moldar e transformar ideias melódicas, rítmicas, harmônicas, texturais, polifônicas, etc ... em fluxo temporal contínuo de maneira orgânica, adaptando-se às demandas e oportunidades do momento presente. Essa capacidade de reconfigurar e reinventar PMRs estabelecidos se mostra como uma das habilidades inerentes do improvisador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a elaboração desse trabalho, duas indagações foram norteadoras para seu desenvolvimento, sendo elas: 1) Como a habilidade de improvisar é desenvolvida? e 2) Seria paradoxal preparar-se para o inesperado?

Tendo como objetivo a investigação do processo de criação musical em fluxo temporal contínuo, com foco na improvisação idiomática realizada no violão e na guitarra elétrica, o presente trabalho explorou os mecanismos cognitivos subjacentes à improvisação musical (IM), bem como os aspectos relacionados e aplicados à memória, ao processamento, a psicologia e fatores que contribuem para a investigação da improvisação musical, a partir dos mecanismos cognitivos subjacentes. Buscando a compreensão das bases estruturais do fenômeno, implicando na análise dos mecanismos e processos cognitivos responsáveis pela IM.

Partindo de uma revisão bibliográfica comparativa e de uma revisão integrativa de literatura sobre a psicologia cognitiva aplicada à improvisação musical, de início, o presente trabalho apresenta as contribuições significativas que estabeleceram as bases teóricas para a compreensão dos aspectos relacionados às características e demandas da tarefa e do processo de improvisação idiomática, dos quais promovem um impacto direto na performance musical.

A busca pela integração de diversas perspectivas iniciou-se, portanto, com uma revisão crítica de pesquisas que tratam da improvisação musical sob um viés da cognição, promovendo a discussão sobre os diversos processos cognitivos integrados durante a performance de improvisação idiomática.

Através da análise e discussão sobre o tema, verificou-se que a criação musical em um fluxo temporal contínuo é uma característica distintiva e crucial da performance de improvisação, tendo em vista que demanda habilidades especializadas e consolidadas, operando de forma consciente, subconsciente e automática. Além disso, a IM requer um monitoramento constante em processo de *feedback* e de interação em fluxo temporal contínuo entre os músicos participantes de um evento musical.

Ao longo deste estudo, o conceito de improvisação musical foi explorado por meio de questões relativas a “como” e “onde” as habilidades motoras, cognitivas e perceptivas são consolidadas por meio de automatismos, sendo, portanto, necessário compreender, analisar e considerar os fundamentos cognitivos subjacentes a esse processo.

Observou-se que a prática da improvisação idiomática é amplamente sustentada por essas automações, resultando em duas temporalidades inerentes ao fenômeno da improvisação:

o tempo real da performance, em que as automações facilitam tomadas de decisões por meio da memória implícita, possibilitando a liberação de carga cognitiva e a atenção flexível que interage aos estímulos de outros músicos e do ambiente, além de monitorar o processo de *feedback*. Nesse sentido, considera-se necessário o longo período de consolidação das habilidades musicais para realizar uma improvisação idiomática utilizando as automações cognitivas de forma eficaz. Esse processo é baseado na repetição, atenção e interação, com suporte de processos de aprendizado explícitos – dependentes das funções executivas – e implícitos, que surgem por meio da consolidação das automações e da interação do indivíduo com aspectos idiossincráticos de um estilo musical culturalmente predefinido por uma comunidade e a um instrumento específico.

Após o músico ter acumulado uma gama de padrões melódicos e rítmicos (PMRs), além de padrões harmônicos, as informações tornam-se parte integrante de seu repertório, seja de modo consciente ou inconsciente. Além disso, o conhecimento de padrões musicais exerce aos músicos uma influência significativa no processo de criação de novas ideias musicais. Ao explorar esses padrões através de uma variedade de alterações e combinações, os músicos reconfiguram sua base de conhecimento, enriquecendo, assim, seu vocabulário como improvisador.

A fim de expandir o diálogo, foram apresentados os conceitos de performance polifônica e polifonia cognitiva para contribuir com a compreensão do processo de cognitivo inerente a improvisação musical. A performance polifônica, em resumo, delineia a intrincada teia de interações entre as vozes culturais presentes nos discursos e as interações entre os músicos durante as improvisações, bem como entre referências e bases de conhecimento.

Por outro lado, a polifonia cognitiva representa a interação do processo cognitivo entre diferentes regiões cerebrais durante a performance, refletindo a coexistência dinâmica de diversos processos mentais e motores interconectados que se tornam necessários para a realização de uma improvisação idiomática.

Durante uma performance de IM, o contexto é constantemente redefinido. Assim, cada movimento e expressão dos músicos influenciam o significado das ações futuras que, de maneira recíproca, permitirão que cada momento passado seja ressignificado e reinterpretado com base no que acontecerá a seguir.

O processo cognitivo subjacente à performance, em interação com o contexto de referência e de base subjetiva de conhecimentos prévios, está em constante evolução durante o momento de improvisação. Os improvisadores enfrentam um paradoxo epistêmico, uma vez que, embora possuam um profundo conhecimento das técnicas e habilidades musicais

necessárias, estão constantemente diante da incerteza e da imprevisibilidade, sendo essas inerentes ao momento da performance na IM. Os músicos, antes de subirem ao palco, podem estar familiarizados com os padrões harmônicos, melódicos e rítmicos, além de terem conhecimento das estruturas subjacentes de uma determinada música, mas não há como antecipar completamente o modo que a improvisação se desenrolará, nem como ocorrerá o processo de interação entre os músicos. É, portanto, durante o processo de improvisação que a interação entre o conhecimento prévio e a resposta adaptativa às circunstâncias imprevistas estimulará o processo criativo, possibilitando que os músicos ultrapassem os limites do conhecido e de sua preparação.

Dessa forma, a improvisação musical reconfigura continuamente o conhecimento específico dos músicos e impulsiona o desenvolvimento contínuo de suas habilidades e técnicas. À cada apresentação, a capacidade de responder de maneira flexível e criativa às situações imprevistas aprimoram as habilidades dos músicos e alteram a sua base de conhecimentos. Em última análise, a exigência de adaptação e aprimoramento de habilidades é constante, o que reflete na unicidade de cada performance musical no contexto da improvisação idiomática.

Como resultado desse estudo, foi possível reconhecer a improvisação musical idiomática enquanto procedimento que é apoiado por uma base de conhecimento armazenada na memória implícita, influenciada por mecanismos mentais explícitos e implícitos, como automação, atenção, controle da ansiedade, funções executivas e interação entre os músicos. À guisa de conclusão, compreende-se que a improvisação musical é um fenômeno multifacetado que requer habilidades cognitivas específicas, a compreensão profunda da linguagem musical e a capacidade de responder, de forma flexível e criativa, às situações imprevistas que ocorrem em cada apresentação, impulsionando o desenvolvimento contínuo de habilidades e técnicas que, como consequência, refletirão na natureza única de cada performance musical. Esta pesquisa, ao demonstrar os processos cognitivos que compõem as habilidades intrínsecas da improvisação musical, também fornece elementos teóricos que auxiliam a compreensão deste intrincado processo e, portanto, podem auxiliar o estudo e desenvolvimento da improvisação musical idiomática.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, o meu próprio entendimento acerca da improvisação idiomática evoluiu significativamente, o que me levou a implementar diversos procedimentos discutidos neste estudo com o objetivo de aprimorar minha própria performance musical. Entre as estratégias adotadas, destaque-se a atenção aos métodos de memorização, a expansão da base de conhecimentos musicais e a busca por atingir um estado de fluxo durante

as apresentações, além de outras práticas abordadas na investigação.

Outro aspecto relevante diz respeito à aplicação desses conhecimentos no âmbito pedagógico, particularmente na condução de atividades discentes durante a pesquisa. Essa prática demonstrou ser altamente eficaz para o processo de aprendizagem em improvisação idiomática, tanto em aulas individuais quanto coletivas, ministradas no contexto do ensino superior em música. Utilizando algumas das metodologias aqui apresentadas para o ensino da improvisação, como a transcrição de solos e sua análise, a prática sistêmica de PMRs em diferentes contextos, tonalidades e estilos, ampliação da base de conhecimento e o desenvolvimento da memória motora, reforçando a importância do estudo sistemático de padrões, não como fim, mas como meio para desenvolver a prática da improvisação musical idiomática. Além de buscar um relaxamento físico e mental ao entrar em estado de fluxo durante a performance e estar atento ao feedback individual e coletivo. A experiência docente foi desenvolvida em duas instituições: na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atuei como professor na graduação durante o estágio docência por dois semestres letivos, e na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), no Departamento de Artes Cênicas (DEART), no qual exerci a função de professor substituto por dois anos e no DEMUS – Departamento de Música. Na UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Mauro Rodrigues, lecionei a disciplina "Introdução à Prática da Improvisação Musical", para a graduação com turmas de 15 alunos de diversos instrumentos, na qual implementamos metodologias baseadas nos estudos da cognição musical aplicados a improvisação idiomática. Os resultados obtidos, avaliados por meio de *feedback* discente, indicaram impactos positivos na assimilação dos conteúdos e no desenvolvimento de habilidades aplicadas à prática da improvisação musical. Na UFOP lecionei no DEART – Departamento de Artes Cênicas - disciplinas voltadas para a Música Cênica, nas quais foram utilizados processos de improvisação coletiva para a criação de trilhas sonoras e sonoplastia onde obtivemos retorno positivo durante os processos de desenvolvimento e criação, valendo destacar, que nesse caso, diversos discentes não possuíam estudo ou treinamento prévio na área da música. Na UFOP eu também tive a oportunidade de ofertar masterclasses para a turma de graduação no DEMUS – Departamento de Música - sobre os processos cognitivos da improvisação musical para discentes de diversos instrumentos apresentando um retorno altamente positivo.

REFERÊNCIAS

- BENNETT, Andy. *Cultura popular e música popular*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BERNSTEIN, Leonard. *O maestro e a música*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- CAMPOS, Paulo. *A improvisação musical e o pensamento criativo*. São Paulo: Annablume, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. *O lugar da improvisação: notas para uma estética da ação*. In: Cadernos de Subjetividade, n. 17, p. 47-60, 2016.
- CUNHA, Renato. *A improvisação musical e suas implicações no ensino da música*. Revista da ABEM, v. 25, n. 37, p. 29-38, 2017.
- DELALANDE, François. *A música é um jogo de criança*. Tradução de Ronaldo Lemos. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- _____. *Música e sensorialidade*. In: Revista Música em Contexto, n. 4, p. 19-27, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EIGENFELD, A.; KAPUR, A. *Towards a foundation for instrumental gesture recognition*. Computer Music Journal, v. 30, n. 2, p. 69-85, 2006.
- FARIA, Nelson. *O livro da improvisação: a linguagem do improviso para iniciantes e avançados*. 2. ed. São Paulo: Vitale, 1991.
- _____. *Harmonia aplicada ao violão e à guitarra*. São Paulo: Lumiar Editora, 1994.
- FARIA, Nelson. *Inside the Brazilian rhythm*. São Paulo: Lumiar Editora, 2000.
- FERNANDES, Marcus Vinicius. *A improvisação no jazz e na música popular brasileira: uma abordagem comparativa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Curitiba: Positivo, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo: teoria e prática das artes performativas*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. *Foco: a atenção e seu papel fundamental para o sucesso*. Tradução de Ana Ban. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GRANJA, Helena. *Improvisação musical: gesto e discurso*. Porto: Universidade do Porto, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JUNIOR, Hermínio dos Santos. *A improvisação musical no ensino da música popular: possibilidades metodológicas*. Revista Música e Cultura, v. 8, n. 1, p. 63-75, 2013.

KARNOS, Sara. *The role of the body in musical improvisation*. Psychology of Music, v. 39, n. 3, p. 308-328, 2011.

KLEIN, Lúcia. *Educação musical e improvisação: aspectos do ensino e aprendizagem musical*. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2005.

KOELLREUTER, Hans-Joachim. *Improvisação: liberdade e disciplina*. Revista da ABEM, n. 9, p. 51-57, 2002.

LARSON, Steve. *Musical forces and melodic expectations: comparing computer models and experimental results*. Music Perception, v. 21, n. 4, p. 457-498, 2004.

LEVINSON, Jerrold. *A música como experiência: estudos em filosofia musical*. São Paulo: UNESP, 2013.

LIMA, Edu. *Improvisação musical: a prática da liberdade*. Salvador: Edufba, 2012.

LOUREIRO, Ana. *Improvisação: um estudo sobre o conhecimento musical implícito*. Revista da ABEM, v. 19, n. 29, p. 59-68, 2011.

MIRANDA, Danilo. *Música e cognição: diálogos entre música e ciência cognitiva*. São Paulo: Edusp, 2016.

MONSON, Ingrid. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NACKE, Leandro. *Educação musical e improvisação: interfaces entre pedagogia e criação musical*. Curitiba: Appris, 2017.

NETTO, Lívio. *A escuta e o gesto: a improvisação musical como experiência estética*. Revista Per Musi, n. 35, p. 1-15, 2017.

OLIVEIRA, Ana Lucia. *Improvisação musical e aprendizagem: aspectos cognitivos e pedagógicos*. São Paulo: Annablume, 2010.

PIAGET, Jean. *O juízo moral na criança*. São Paulo: Summus, 1994.

PINTO, Paulo César. *A música como linguagem: uma abordagem semiótica da improvisação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical e improvisação: desafios e perspectivas pedagógicas*. Revista da ABEM, v. 26, n. 39, p. 11-20, 2018.

_____. *Improvisação e ensino de música: relações entre criação e aprendizagem musical*. In: Anais do Congresso ANPPOM, p. 254-262, 2010.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TAGG, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York; Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZATZ, Mônica. *Improvisação: entre a técnica e a criação*. São Paulo: Editora Moderna, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA DE PAT METHENY – DIALOGUES BETWEEN NEUROSCIENCE AND SOCIETY: MUSIC AND THE BRAIN 2018

Fonte: Youtube - SfN – Society for Neuroscience, 2018
<https://youtu.be/yhAbNv1gJT8?si=KUR5RRaHhQCevK6x>

"A música é uma linguagem universal e uma força poderosa no mundo. Ela pode ter um impacto incrível em nosso cérebro e facilmente nos fazer chorar ou nos alegrar. Apenas algumas notas de uma música podem nos fazer lembrar de memórias há muito passadas. Pat Metheny é um lendário guitarrista de jazz que compreende o poder da música. Ele recebeu três álbuns de ouro e 20 prêmios Grammy. Neste diálogo, o Sr. Metheny discutirá, com um painel de membros da SfN (Society for Neuroscience), o impacto da música no cérebro e em nossas emoções e memória, assim como o processo de criatividade na música, arte e ciência, e o papel da música na cura." (SfN, 2018)

É uma incrível honra estar aqui hoje para falar e participar, graças ao convite de Rick e Charles, e agradeço a todos por me receberem. Este é um trabalho único para mim, pois normalmente não tenho a oportunidade apenas de falar; geralmente, preciso aquecer por duas horas antes de subir ao palco.

Existem muitos privilégios associados à vida de músico, mas uma das melhores partes tem

sido a oportunidade de estudar o ponto de interseção mágico e elusivo no continuum XY, onde o cérebro encontra a alma. Esse é o lugar onde a busca pela máxima consciência se torna um componente essencial para ser um grande músico. No entanto, essa mesma consciência é paradoxalmente algo que desaparece completamente nos melhores momentos no palco.

Minha descrição de trabalho é de um improvisador profissional, e embora a palavra "jazz" tenha utilidade como um atalho para invocar uma tradição cultural ampla na comunidade de músicos da qual faço parte, raramente a utilizamos como tendo um significado singular além dessas conotações culturais. Para mim, a zona de interesse que habito parece existir desde sempre. Tenho a sensação de que sempre houve improvisadores profissionais de muitos tipos em todas as populações ao longo da história humana.

Costumo descrever o jazz mais como um sintoma de um modo de vida ou um processo do que como uma coisa ou um destino. Somos basicamente uma comunidade de músicos que olham para a criatividade musical da forma mais ampla possível, abraçando os potenciais de todos os gêneros de interesse pessoal de cada um de nós como improvisadores individuais, de maneiras que nos permitem alcançar aquele território raro e elevado onde podemos ser livres como instrumentistas para iluminar, compartilhar e projetar uma maneira de ser através de nossa música, refletindo nossas melhores esperanças e sonhos para todos que se interessam em ouvir.

Tenho a sorte de tocar muito. Por exemplo, no último mês, fiz 30 concertos em 28 cidades diferentes por todo os Estados Unidos, de Maine ao Havaí. E assim tem sido para mim por muitos anos, quase 45 anos agora. Pessoalmente, tocar e improvisar todas as noites têm sido o único caminho para uma compreensão musical real. O palco não é apenas uma igreja para mim; é o centro de P&D (Pesquisa e Desenvolvimento) da visão musical.

A palavra "improvisação", especialmente na música, carrega uma certa qualidade quase mística. A música, em geral, funciona de uma maneira diferente de todas as nossas outras experiências humanas. Não podemos ver, tocar, cheirar ou provar a música. No entanto, quando entramos em um clube ou sala de concertos onde os artistas estão realmente preparados, não há como confundir. Mas gostaria de falar sobre o processo por um ângulo diferente, um mais pragmático e prático. Sim, improvisamos, mas, na verdade, estamos todos improvisando o tempo todo.

Entramos em cada encontro e cada momento com um genuíno senso do que pode acontecer, mas dependemos fortemente do grau de empatia, conhecimento, linguagem e habilidades sociais que adquirimos ao longo de nossas vidas para negociar esses momentos. Enquanto há certos mistérios na improvisação musical, a analogia mais próxima que faço para leigos é a comparação direta entre o que fazemos e a linguagem em si, especialmente a contação

de histórias.

Como alguém que vive diariamente na linha de frente dessa transação, a ciência do que realmente está acontecendo é quase tão fascinante quanto o resultado. Como isso realmente ocorre? O que está acontecendo quando nós, como improvisadores, coletiva e individualmente, dobramos o tempo e abrimos uma janela para algo que era desconhecido para nós, assim como para a audiência, há apenas alguns segundos atrás?

Especialmente não apenas ocasionalmente, mas noite após noite após noite. Em certo grau, embora haja um status exaltado atribuído a músicos avançados que são improvisadores, em um nível muito básico, eu poderia dizer que tem muito em comum com qualquer trabalho onde a resolução de problemas é uma habilidade de alto valor.

E, por mais que o fator de sacerdócio possa influenciar, os impulsos básicos de um técnico de refrigeração têm pelo menos tanto valor quando estou procurando músicos para tocar.

Obviamente, quero pessoas que sejam absolutamente ótimas, que sejam fluentes e toquem muito bem seus instrumentos. No entanto, fatores humanos gerais, com flexibilidade, maturidade, humor e resiliência, são na verdade muito mais valiosos para mim ao longo de centenas de noites no palco. E a habilidade-chave número um, necessária para o trabalho, é ser um ótimo ouvinte.

Diria que não há melhor laboratório para examinar a consciência do que o que acontece por meio da improvisação musical nos mais altos níveis. Nos últimos 35 anos, tenho mantido um diário de cada dia, de cada concerto. Tem sido uma busca contínua para mim, não apenas entender a música, mas fazer o meu melhor para aumentar minha média ao conseguir chegar ao meu melhor como improvisador por meio do estudo do que está acontecendo ao redor da música.

Tentar perceber, prestar atenção e até tentar quantificar as coisas que parecem me ajudar a chegar ao lugar que preciso estar para tocar o meu melhor. Para mim, toda essa dinâmica está entre mim e ela. As condições externas, como a plateia, o ambiente, a acústica, são fatores, mas, no final, ao olhar minhas anotações ao longo desses anos, essas coisas têm muito pouco a ver com minha taxa de sucesso em chegar ao que espero alcançar.

E essa destinação exata é, na verdade, bastante difícil de descrever. Quero realmente estar no momento no nível mais micro possível, essencialmente sendo quase retirado dele. Costumo descrever minha relação com tudo isso como sendo um fã de música, um ouvinte primeiro. No meu melhor, nem sinto que estou fazendo algo. Apenas estou lá de pé, ouvindo. E se houvesse um guitarrista lá, o que eu gostaria de ouvir? E então, eu toco isso.

Mas todo o processo que descrevi acontece em quase tempo real, menos de um milissegundo. Diria que essa forma particular de engajamento/desapego exige uma compreensão estranha, que acredito se alinha a algumas das mesmas descrições que vejo algumas pessoas atribuírem a vários fenômenos metafísicos. No entanto, honestamente, eu o experimento como algo que pode acontecer de uma maneira muito mais repetitiva após anos e anos tentando entender e aprender sobre o que é preciso para chegar ao que espero musicalmente a cada noite.

Não posso dizer que estou cem por cento lá, mas ao realmente tentar dar sentido ao processo, sou muito mais consistentemente capaz de estar realmente naquilo e, portanto, aumentar minhas chances de conseguir improvisar no nível que aspiro. Obviamente, ser capaz de inventar melodias no momento, em um nível muito alto, dentro de um framework harmônico complexo, não é algo fácil de se fazer. No entanto, os fundamentos de entender como tudo funciona não são tão diferentes do que é preciso para aprender um novo idioma e são, de certa forma, quantificáveis em termos quase linguísticos neste ponto.

No entanto, a fluência por si só desempenha um grande papel para poder se destacar com grandes músicos. A fluência não é suficiente para poder gerar novo material noite após noite, centenas de concertos seguidos. As questões de consciência e livre-arbítrio e como elas se intersectam com empatia, linguagem compartilhada, política e imaginação musical estão em revisão completa todas as noites. E então há o Fator X, que é na verdade a verdadeira e mais profunda moeda com a qual negociamos como músicos: a alma.

O elemento mais difícil de quantificar é o componente mais central, na verdade, para o que torna a música verdadeiramente música. É aqui que as coisas ficam realmente interessantes, e estou particularmente curioso para discutir esse aspecto das coisas de uma perspectiva cerebral com todos vocês. Eu sou um grande defensor do método científico, mesmo aplicado a algo relativamente esotérico e aparentemente sem relação como a improvisação musical. No entanto, tenho que reconhecer a enorme lacuna naquilo que consigo quantificar e medir sobre todos os aspectos da minha vida como músico com as muitas outras coisas que simplesmente não tenho explicação

Então, obrigado por me convidarem. É realmente especial para mim estar aqui. Obrigado.”

Estou particularmente interessado em para onde nossa discussão pode nos levar, falando sobre algumas dessas coisas no mundo pós-moderno em que vivemos, onde parece haver uma constante inflação entre coisas de valor verdadeiro e praticamente qualquer outra coisa. Faço o meu melhor para manter uma espécie de objetividade sobre as coisas, formada unicamente pela

moeda da música, conforme a compreendo. Os melhores músicos que conheço têm uma combinação fantástica de habilidades e sabedoria, que consigo quase medir em uma métrica que venho chamando de "unidades de realização humana" (marca registrada). Por exemplo, levando em conta a quantidade de anos que leva para um músico de orquestra dominar seu instrumento, o gênio de um compositor como Mahler e o brilhantismo de um grande maestro como Sir Simon Rattle, é difícil superar a concentração de unidades de realização humana que se pode encontrar em um concerto da Filarmônica de Berlim ou em uma grande ópera, ou, em uma dose mais concentrada, em um concerto de música improvisada no mais alto nível. Mas tenho a sensação de que o total de unidades de realização humana representadas nesta sala agora pode estar entre os níveis mais altos.

ANEXO 2 – TRANSCRIPTION OF THE LECTURE BY PAT METHENY – DIALOGUES BETWEEN NEUROSCIENCE AND SOCIETY: MUSIC AND THE BRAIN 2018

Fonte: Youtube - SfN – Society for Neuroscience, 2018.

<https://youtu.be/yhAbNv1gJT8?si=KUR5RRaHhQCevK6x>

“Music is a universal language and a powerful force in the world. It can have incredible impact on our brain and easily make us cry or make us joyful. Just a few notes of a song can cause us to remember memories long past. Pat Metheny is a legendary jazz guitarist who understands the power of music. He has received three gold albums and 20 Grammy Awards. In this dialogue, Mr. Metheny will discuss, with a panel of SfN members, the impact of music on the brain and on our emotions and memory, as well as the process of creativity in music, art, and science and the role of music in healing.” (SfN, 2018)

“It is truly an incredible honor to stand before you today, to speak and participate in this event. I extend my sincere gratitude to Rick and Charles for making this possible, and I thank each and every one of you for the invitation.

This gig is unique for me. Typically, I don't get the chance to just talk. I'm accustomed to warming up for two hours before gracing the stage. There's a certain privilege that comes with living the life of a musician, and one of the most rewarding aspects has been my vantage point. It has allowed me to study that elusive spot on the XY continuum, that magical

intersection where the brain meets the soul. It's the realm where the pursuit of maximum consciousness is an essential component of becoming a great musician.

Consciousness, paradoxically, tends to fade away as we reach our peak moments on the bandstand. My job description, in a nutshell, is that of a professional improviser. While the term "jazz" serves as a shorthand to invoke a broad cultural tradition within our musician community, we rarely attribute to it a singular meaning beyond cultural connotations. The general zone of interest I inhabit feels timeless, as if there have always been professional improvisers in every population throughout human history.

Jazz, to me, is more like a symptom of a way of life or a process than a fixed thing or destination. We are essentially a community of musicians exploring musical creativity in its broadest sense, embracing the potentials of all genres that personally interest each of us as individual improvisers. This approach allows us to reach that rare, exalted territory where we can be free as players, illuminating, sharing, and projecting a way of being through our music. I consider myself fortunate to play extensively. In the past month alone, I've performed in 30 concerts across 28 different cities in the United States, from Maine to Hawaii. This has been my reality for almost 45 years. Personally, playing and improvising every night has been my sole pathway to true musical understanding. The bandstand is not just a place of worship; it's the R&D center of musical insight.

The word "improvisation" in music holds a mystical quality. Music, in general, functions unlike any other human experience. You can't see, touch, smell, or taste music. However, when you enter a venue where performers are truly armed, regardless of style or genre, there's no mistaking it. I'd like to shift the discussion to a more pragmatic and practical angle. Yes, we improvise, but the truth is, we are all improvising all the time.

We enter each encounter and every moment with a genuine sense of what might happen, relying heavily on empathy, knowledge, language, and social skills acquired over the course of our lives to navigate those moments. While there are mysteries in musical improvisation, the closest parallel for civilians is the direct analogy between what we do and language itself, especially storytelling.

As someone living daily on the front lines of this transaction, the science of what is happening is almost as fascinating to me as the result. How does this occur? What is going on when we, as improvisers, collectively and individually bend time and open a window into the unknown, a few seconds ago unknown even to us as performers and the audience? This doesn't happen just on occasion but night after night after night.

There's a certain troubleshooting skill set required for this job, much like any other

profession. As much as the priesthood factor may figure into it, the basic repairman-type impulses are equally valuable when looking for musicians to play with. Certainly, we want great players—those who are fluent and play their instruments exceptionally well. However, the general human factors of flexibility, maturity, humor, and resilience are even more valuable over hundreds of nights on the bandstand. The number-one key skill required for the gig is being a great listener.

I would argue that there is no better laboratory for examining consciousness than what happens through musical improvisation at the highest levels. Over the past 35 years, I've kept a journal of every day of every concert—a continuous quest not only to understand music but to improve my batting average as an improviser. Studying what is happening around the music, paying attention, and attempting to quantify the factors that help me reach the desired place is crucial.

For me, the whole process is a dance between me and it. External conditions, like the audience, the room, and the acoustics, strangely play a role, but as I reflect on my notes over these many years, these factors have very little to do with my success rate in reaching my musical destination. Describing that exact destination is challenging. I want to be in the moment at the most micro level possible while almost being moved from it.

My relationship to it all is akin to being a fan of music, a listener first. At my best, I don't even feel like I'm doing anything; I'm just standing there listening. If there happened to be a guitar player—myself—in that scenario, what would I like to hear that player do? I play that. The entire process happens in almost real-time, less than a millisecond.

This particular form of engagement and detachment requires an odd kind of understanding. I believe it aligns with descriptions that some attribute to various metaphysical phenomena. However, I experience it as something that can happen on a much more repeatable basis after years of trying to understand and learn what it takes to reach my musical aspirations every night.

I can't claim to be a hundred percent there, but by making sense of the process, I am more consistently able to truly be in the moment, thereby increasing my chances of improvising at the level I aspire to. Inventing melodies on the spot at a high level within a complex harmonic framework is no easy feat. Yet, the fundamentals of understanding how it all works are not unlike learning a new language and are somewhat quantifiable in almost linguistic terms at this point.

Fluency itself plays a significant role in hanging with great players. However, fluency alone is not enough to generate new material night after night, through hundreds of concerts.

The issues of consciousness, free will, and their intersection with empathy, shared language, politics, and musical imagination are under constant review. Then there's the X Factor—the truest and deepest currency we trade in as musicians: the soul.

Quantifying the soul, the hardest element of all, and the component most central to what makes music, music, is where things get really interesting. I'm particularly curious to discuss this aspect from a brain perspective with all of you. Despite musical improvisation being a relatively esoteric and seemingly unrelated field, I am a staunch proponent of applying the scientific method to it. Yet, I must acknowledge the vast gap in quantifying and measuring every aspect of my life as a player, with many other things for which I have no explanation. I'm particularly interested in where our discussion may lead, delving into these topics in the postmodern world where there seems to be a constant inflation between things of true value and almost anything else. I strive to maintain a kind of objectivity formed solely by the currency of music, as I've come to understand it. The best musicians I know possess a fantastic combination of skills and wisdom, measured almost in a metric I've been calling "units of human achievement" (trademark).

Considering the years it takes for an orchestral musician to master their instrument, the genius of composers like Mahler, and the brilliance of conductors like Sir Simon Rattle, it's challenging to top the concentration of units of human achievement found in a Berlin Philharmonic concert, a great opera performance, or, in a more concentrated dose, an improvised music concert at the highest level. Yet, I have a feeling that the total sum of units of human achievement represented in this room may be among the highest levels. So, thank you for inviting me. It's truly special for me to be here. Thank you.”

ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO DE NELSON FARIA: “IMPROVISACÃO É UMA LINGUAGEM”

Fonte: Youtube.com - Nelson Faria,
https://www.youtube.com/watch?v=2Vvyl6fEXQE&ab_channel=FicaaDicaPremium

"O assunto de hoje aqui é a improvisação. A primeira coisa que facilita muito a vida da gente, mas muito, é você entender que a improvisação é uma linguagem. Enquanto você não entende isso, é muito difícil você começar a desenvolver improvisos. Como é que você aprende uma língua? Você quer aprender alemão agora, o que você faz? Vai para Alemanha. Vai para Alemanha, a melhor forma. E aí você chega na Alemanha, vamos supor que você não sabe

nada. Você vai chegar lá, você tem que saber alguma coisinha. Isso eu vou te falar uma coisa que professor meu me falou que eu achei genial. Ele falou assim: Olha, imagina que vocês têm que aprender uma língua nova e que vocês daqui a duas semanas vão viajar para Alemanha e têm que saber falar alemão, ninguém sabe falar alemão. Ele vai pegar dois perfis de aluno, deles vai pegar livro de gramática e dicionário e vai começar a estudar gramática alemã, como é que funciona as palavras, tal. O outro compra aqueles livrinhos assim: quanto custa? Meu nome é esse. As palavras básicas. Ele falou assim: Dali a duas semanas, esses “dois caras” chegam na Alemanha, o cara que pegou a gramática não sai nem do aeroporto.

O outro “cara”, rapidinho, já conhece todo mundo, já sabe onde chegar, porque ele já sabe falar algumas palavras. O que falta E o que você faz, às vezes, para gente é entender isso, entender que a improvisação é uma linguagem que você tem que aprender as palavras, tem que aprender como é que se falam as coisas. Então tem muita gente, principalmente aqui no Brasil, que são da geração, dessa geração do pessoal que está com 70 que são grandes improvisadores e não têm nenhum conhecimento de teoria. E não precisa, porque você pode falar uma outra língua sem saber nada da gramática da outra língua. Basta você aprender de ouvido. Você vai para Alemanha, “os caras” ficam falando alemão no seu ouvido, dali a pouco, você está falando alemão. Você não sabe o que é o verbo, o que é pronome, você não sabe nada, mas você está sabendo como se comunicar. Você fala uma palavra, “o cara” entende, te responde, você responde daqui. Você acha que se você vai estudar todas as teorias do mundo para ser improvisador? Não precisa. Se você cair direto, se você mergulhar na língua, na linguagem, não precisa. Agora, saber é bom?

É bom, mas sem abrir mão do ouvido. Na hora que você entende isso, começa a facilitar a vida muito. Você começa a entender tudo que você estuda como se fossem palavras ou frases. Então, se “o cara” faz arpejo, se o cara faz... Isso é arpejo de sétima maior, começando da sétima. Foi na oitava, voltei, aí fiz uma jogada aqui na sexta e voltei. Eu estou tocando dentro, eu tenho acorde e estou falando dentro desse acorde com palavrinhas que eu sei que funcionam nesse acorde. Que se você pegar pela parte teórica, é o arpejo do acorde, são as notas do acorde, têm notas de tensão, tem nota evitada, têm nota de repouso, têm nota de passagem. Você pode racionalizar tudo isso, mas você também pode simplesmente sentir isso." Nelson Faria (2020)

GLOSSÁRIO

Base de conhecimento: Conjunto de conhecimentos fundamentais sobre o modelo musical em questão, os quais são adquiridos por meio de experiência e estudo prévio. Este conhecimento

prévio, denominado por Kenny e Gellrich (2002) como "base de conhecimento" (*knowledgebase*), é acessado durante uma IM. Essa base de conhecimento pode incluir frases musicais, processos específicos, elementos harmônicos, padrões melódicos-rítmicos (*patterns*), clichês do gênero e outros elementos distintivos do modelo musical em consideração. É relevante destacar a presença de elementos e recursos básicos comuns a todos os improvisadores dentro de um determinado modelo musical, os quais são continuamente manipulados, porém por ser uma base comum, possibilita a comunicação com os demais músicos.

Bottom-up / de baixo para cima: “[...] refere-se à atenção que temos aos estímulos externos ou internos que chegam até nós e que recebemos de maneira difusa. Em primeiro lugar, recebemos todos os estímulos, para depois decidir o que cada um significa e sua relevância para nossa ação. Essa atenção depende do tronco cerebral e dos sistemas ativadores do estado de alerta ou vigília que vêm de baixo para cima; é bastante primitiva e instintiva.”

<<https://doutorcerebro.com.br/definindo-atencao/> acesso em 20/09/2023>

Estilo musical: é intrinsecamente conectado às escolhas individuais feitas durante a performance, improvisação ou composição musical. Sendo uma expressão da personalidade artística, o estilo é o que distingue um músico de outro, tornando-o difícil de ser quantificado por si só.

Funções executivas: habilidades cognitivas que nos permitem controlar e regular nossos pensamentos, nossas emoções e nossas ações diante dos conflitos, representadas pela flexibilidade cognitiva, autocontrole e memória de trabalho.

Funções cerebrais superiores: As funções cerebrais superiores são o raciocínio, a memória e a atenção.

Gênero musical: Os gêneros musicais são classificações reconhecidas e empregadas para reunir composições que possuem traços comuns entre si. Essas categorias desempenham um papel fundamental na organização e na categorização de uma ampla diversidade de manifestações musicais.

Idiomatismo instrumental: referência a características instrumentais que são particulares de

um determinado instrumento. Características que podem incluir afinação, timbres, registro, articulação, técnicas específicas, dentre outras.

Idiomatismo composicional: O idiomatismo composicional refere-se ao uso característico de elementos ou técnicas que são típicas de um determinado compositor ou estilo musical, tornando sua obra reconhecível e distinta. É a linguagem própria que um compositor utiliza, suas escolhas e padrões que o diferenciam de outros.

Improvisação musical: A IM ativa áreas cerebrais de funções superiores responsáveis pela tomada de decisões e funções executivas que elaboram um plano e se comunicam com regiões envolvidas na execução musical. (Limb and Braun, 2008)

Linguagem instrumental: composições que exploram as possibilidades características de um determinado instrumento, como timbre, registro, afinação, procedimentos mecânicos, procedimentos técnico-interpretativos, entre outros; nesta pesquisa iremos considerar o termo idiomatismo instrumental.

Linguagem musical: composições que apresentam características musicais ligadas a um determinado gênero; nesta pesquisa iremos considerar o termo gênero musical.

Linguagem composicional: procedimentos composicionais estéticos e técnicos característicos de um determinado compositor presentes em sua obra. Nesta pesquisa iremos considerar o termo estilo musical.

Memória explícita: também chamada de declarativa, envolve conhecimentos adquiridos, lembrados e utilizados conscientemente. A memória explícita, também chamada de memória declarativa, refere-se à recordação consciente de informações, como fatos, eventos e experiências pessoais. É a memória que podemos acessar e expressar verbalmente ou por meio de outras ações, e se divide em memória episódica e semântica.

Memória Episódica: Refere-se à recordação de eventos específicos e experiências pessoais.

Memória Semântica: Envolve o conhecimento geral sobre fatos, conceitos e informações.

Em resumo, a memória explícita é a capacidade de lembrar e declarar informações conscientemente, seja sobre experiências pessoais (episódica) ou sobre o conhecimento geral (semântica).

Memória implícita: se manifesta sem intenção, sem esforço e sem termos consciência de que nos lembramos de alguma coisa, atuando nas seguintes áreas:

1. Automação de habilidades motoras: Músicos que praticam regularmente desenvolvem habilidades motoras e técnicas que se tornam automáticas. Essa automação permite que eles toquem instrumentos ou executem padrões rítmicos sem pensar ativamente sobre cada movimento, liberando carga cognitiva para outros processos durante a improvisação.
2. Reconhecimento de padrões: A memória implícita ajuda os músicos a reconhecerem rapidamente padrões melódicos, harmônicos e rítmicos. Essa capacidade de identificar e reagir a esses padrões durante uma performance facilita a improvisação, já que os músicos podem usar seu conhecimento prévio para criar ideias musicais.
3. Respostas intuitivas: Durante a improvisação, os músicos muitas vezes dependem de respostas rápidas a estímulos musicais. A memória implícita permite uma reação intuitiva, onde os músicos podem se ajustar às mudanças na música ou nas interações com outros músicos sem precisar de um processamento consciente dessas informações.
4. Conexões criativas: A memória implícita facilita a formação de associações entre diferentes elementos musicais.

Memória procedimental ou de procedimentos: É uma memória sensório-motora. Atividades como andar de bicicleta, dirigir um carro ou tocar um instrumento musical usam esse tipo de memória. Ela se instala por meio do processo de repetição e não se organiza em rede como a memória explícita, assim, quando treinamos uma habilidade motora, não estamos treinando outras habilidades motoras relacionadas.

Memória processual: envolve a consciência corporal do músico, precisamente na localização das notas, movimento e a força necessária para realizar o som, ligada à memória procedimental.

Memória semântica: envolve a interpretação dos signos e conceitos musicais, ligada à memória explícita.

Padrões melódicos-rítmicos (PMR): Do inglês *patterns*, os padrões são figuras melódicas e

rítmicas que pertencem e constroem o vocabulário do jazz utilizadas por diversos músicos dentro dessa tradição e desempenham um papel crucial na criação de uma estrutura sólida dentro da música. No contexto do jazz, os padrões frequentemente abrangem elementos rítmicos e melódicos que são repetidos ao longo de uma composição. Esta repetição, muitas vezes acompanhada de variações, é uma técnica eficaz para manter o interesse dos ouvintes ao longo da performance. Além disso, a prática de exercícios baseados em padrões pode ter benefícios significativos no desenvolvimento da habilidade técnica e da flexibilidade em um instrumento musical específico. Ao trabalhar com padrões, os músicos têm a oportunidade de explorar diferentes combinações de notas, ritmos e articulações, o que contribui para uma compreensão mais profunda da linguagem musical. Além disso, a repetição de padrões em diferentes contextos musicais pode ajudar os músicos a internalizarem esses elementos e a incorporá-los de forma mais natural em suas improvisações. Além disso, a prática consistente de padrões pode ajudar a superar obstáculos técnicos e mentais que podem surgir durante a improvisação. Desenvolver flexibilidade e fluência no instrumento permite que os músicos expressem suas ideias musicais de forma mais eficaz e criativa, ampliando assim suas possibilidades artísticas.

Polifonia cognitiva: Conceito cunhado nesta pesquisa que visa representar a multiplicidade de processo cognitivos envolvidos na IM idiomática.

Referente: O termo "referente" foi introduzido por Jeff Pressing como "um conjunto de estruturas cognitivas, perceptuais ou emocionais que orientam e auxiliam na produção de material musical" (Pressing, 1998, p. 52). Ele abrange uma variedade de elementos, como materiais, trechos, repertório, temas musicais, sub-habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquica e esquemas, bem como programas motores generalizados associados à aquisição de memória motora prévia (Pressing, 1998). Neste estudo, o referente é considerado como um evento que ativa a memória musical, funcionando como um gatilho para ações coordenadas subsequentes durante a improvisação.

Técnica instrumental expandida: A técnica instrumental expandida refere-se ao uso de métodos não tradicionais para tocar instrumentos, explorando suas possibilidades físico-acústicas de maneiras não convencionais. Essa prática, também chamada de técnicas estendidas, busca ampliar a paleta sonora dos instrumentos, indo além das técnicas de produção

sonora convencionais.

Top-Down/de cima para baixo: “A atenção tipo *top-down*, ou de cima para baixo, começa lá em cima, no córtex cerebral e sobrepuja os mecanismos de atenção instintivos. Ela se traduz capacidade que temos de focalizar a atenção segundo nosso desejo e vontade, proporcionando a concentração mental” disponível em: Como funciona a atenção - Doutor Cérebro. Acesso em: 20 de out. de 2023.