



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**RAMÓN DEL PINO**

**O PARADIGMA ENTRE PRÁTICAS: REPRESENTAÇÕES  
SOBRE IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA INSTRUMENTAL  
BRASILEIRA**

CAMPINAS

2024

**Ramón Del Pino**

**O paradigma entre práticas: representações sobre improvisação na música instrumental brasileira**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática

**ORIENTADOR: PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS**

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Ramón Del Pino, e orientado pelo Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros.

**CAMPINAS**

**2024**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D37p Del Pino, Ramón, 1986-  
O paradigma entre práticas : representações sobre improvisação na música instrumental brasileira / Ramón Del Pino. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Manuel Silveira Falleiros.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Improvisação (Música). 2. Música instrumental – Brasil. 3. Estudos decoloniais. 4. Música – Execução. I. Falleiros, Manuel Silveira, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

**Título em outro idioma:** The paradigm between practices : representations of improvisation in Brazilian instrumental music

**Palavras-chave em inglês:**

Improvisation (Music)

Instrumental music – Brazil

Decolonial studies

Music – Performance

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Manuel Silveira Falleiros [Orientador]

Luis Ricardo Silva Queiroz

Rogério Luiz Moraes Costa

Paulo José de Siqueira Tiné

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

**Data de defesa:** 13-12-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)**

ODS: 4. Educação de qualidade

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0550-9848>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0876474184871919>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAMÓN DEL PINO

ORIENTADOR: Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS
2. DR. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
3. DR. ROGÉRIO LUIZ MORAES COSTA
4. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
5. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 13/12/2024

*“A contribuição milionária de todos os erros”*  
(Oswald de Andrade, 1924)

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao orientador e parceiro nessa pesquisa, Manu Falleiros, que acreditou no projeto e contribuiu de maneira valiosa para seu desenvolvimento.

Aos interlocutores dessa pesquisa que, em momento crítico da pandemia da COVID-19, aceitaram conversar sobre música e improvisação.

Aos amigos Cesar Roversi e Budi Garcia pelo importante debate, publicado na Revista PROA, sobre o modo como compreendem a improvisação brasileira.

Aos membros da banca pela leitura atenciosa e considerações precisas.

Ao NICS, por ceder o espaço para gravação do meu recital de formatura, e defesa da tese.

Aos amigos com quem troquei ideias e que ouviram tanto sobre esse trabalho, principalmente, Kiko Sebrian, João Casimiro, Klesley Brandão, Rafa Virgulino, Mari Vasconcelos, Ricardo Soares, Edu Guimarães, Leo Pellegrim, Eddy Andrade, Gustavo de Medeiros.

À minha família, pelo apoio e incentivo sempre necessário e acolhedor.

À Tatiana Gabas, companheira que, entre tantos cafés e afetos, teve enorme participação para que minha jornada na pesquisa acadêmica fosse possível.

## RESUMO

A pesquisa focalizou a improvisação manifesta na chamada música instrumental brasileira, e, a partir desse objeto, buscou-se compreender as representações (HALL, 2016) e os conteúdos musicais que sustentam uma noção de improvisação brasileira enquanto uma prática autônoma. A prática improvisatória foi considerada enquanto uma terceira forma de expressão musical, dissociada dos campos da composição e interpretação. A perspectiva crítica decolonial embasou teoricamente o desenvolvimento da investigação. Conceitos como colonialidade do poder (QUIJANO, 1989) e do saber (LANDER, 2005; MIGNOLO, 2010), por desvelarem paradigmas de dominação e apagamentos, assim como o de epistemicídio (MIGNOLO, 2003; QUEIROZ, 2017), enquanto dispositivo fundamental, responsável por apagamentos e/ou invisibilidades, figuraram como conceitos centrais na abordagem teórica aqui realizada. Amparada pela ferramenta analítica conhecida como Teoria Fundamentada nos Dados (GLASER, STRAUSS, 1967; STRAUSS, CORBIN, 2008), a análise focou nas representações sobre improvisação em entrevistas semiestruturadas realizadas com nove interlocutores divididos em três grupos, “músicos”, “pesquisadores” e “radicados”. O estabelecimento de distintas possibilidades improvisacionais, a maneira como essas devem dialogar com as estruturas estilísticas performadas pela seção rítmica, a relevância do paradigma jazzístico no desenvolvimento de uma prática improvisacional assim como as possibilidades polissêmicas expressas no termo “jazz” que emergiram dos discursos dos interlocutores figuram como importantes aspectos do desenvolvimento de improvisações no contexto da música instrumental brasileira. A resposta decolonial observada nos discursos dos interlocutores, não apenas com relação ao paradigma jazzístico, mas também a noções eurocentradas, oferece possibilidade contra hegemônica para o desenvolvimento de uma prática improvisatória outra, estruturada entre fronteiras (MIGNOLO, 2003) estéticas e simbólicas. Dessa maneira, buscou-se com o trabalho a ampliação da discussão em torno de práticas improvisacionais periféricas, além da contribuição para a pesquisa em música brasileira.

**Palavras-chave:** Improvisação (música); Música instrumental – Brasil; Estudos Decoloniais; Música – Execução

## **ABSTRACT**

The research focused on improvisation as manifested in what is known as Brazilian instrumental music. Given this object, the research sought to understand the representations (HALL, 2016) and musical contents that support the notion of Brazilian improvisation as an autonomous practice. Considering the shift of improvisatory practice away from hegemonic paradigms, the study aims to interpret notions and meanings shared by improvising musicians who participated as interlocutors in the research. Improvisation is considered as a third form of musical expression, distinct from the fields of composition and interpretation. The decolonial critical perspective was the theoretical basis to the development of the investigation. Concepts such as coloniality of power (QUIJANO, 1989) and knowledge (LANDER, 2005; MIGNOLO, 2010), for revealing paradigms of domination and erasures, as well as epistemicide (MIGNOLO, 2003; QUEIROZ, 2017), as a fundamental device responsible for erasures and/or invisibility, were taken as central concepts in the theoretical approach. Supported by the analytical tool known as Grounded Theory (GLASER, STRAUSS, 1967; STRAUSS, CORBIN, 2008), the analysis focused on the representations of improvisation of interviews held with nine interlocutors divided into three groups: 'musicians,' 'researchers,' and 'expatriates.' The establishment of distinct improvisational possibilities, how these should dialogue with stylistic structures performed by the rhythm section, the relevance of the jazz paradigm in the development of improvisational practice, as well as the polysemic possibilities expressed in the term 'jazz,' which emerged from the interlocutors' discourses, are significant aspects of the development of improvisation in the context of Brazilian instrumental music. The decolonial response observed in the interlocutors' discourses, not only regarding the jazz paradigm, but also to Eurocentric notions, offers a counter-hegemonic possibility for developing an alternative improvisatory practice, structured between aesthetic and symbolic borders (MIGNOLO, 2003). Thus, the work intended to expand the discussion on peripheral improvisational practices, as well as contribute to research on Brazilian music.

**Keywords:** Improvisation (music); Instrumental music – Brazil; Decolonial Studies; Music – Performance

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Contraponto de Pixinguinha no choro "Um a Zero" .....	87
Figura 2: Contraponto mnemônico presente na improvisação de Roberto Sion .....	90
Figura 3: Improvisação de Charlie Parker em "Ornithology" .....	130
Figura 4: Improvisação de Vinicius Dorin na faixa "Renan".....	131
Figura 5: Clave do ijexá executada pelo agogô (OLIVEIRA, 2014, p. 34) .....	140
Figura 6: Improvisação de Fábio Leal em "Olhar da coruja" .....	141
Figura 7: Improvisação de flauta de Hermeto Pascoal na faixa "O Ovo".....	146
Figura 8: Improvisação de Heraldo do Monte na faixa "Vim de Santana" .....	148

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1. A IMPROVISAÇÃO ENQUANTO FORMA DE EXPRESSÃO MUSICAL</b> .....	<b>18</b>
1.1 IMPROVISAÇÃO EM SEUS DISTINTOS CONTEXTOS .....	18
1.2 IMPROVISAÇÃO INSERIDA NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA .....	24
1.3 DEFININDO IMPROVISAÇÃO .....	34
<b>2. OBSERVANDO O FENÔMENO A PARTIR DA PERSPECTIVA DECOLONIAL</b> .....	<b>42</b>
2.1 A PERSPECTIVA DECOLONIAL .....	42
2.2 CONCEITOS DECOLONIAIS .....	47
<b>3. PERSPECTIVA METODOLOGICA</b> .....	<b>62</b>
3.1 OS GRUPOS E OS PARTICIPANTES .....	64
3.2 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO .....	70
3.3 A TEORIA FUNDAMENTADA NOS DADOS .....	73
<b>4. CATEGORIAS E REPRESENTAÇÕES SOBRE UM POSSÍVEL PARADIGMA IMPROVISATÓRIO</b> .....	<b>80</b>
4.1 SOBREPOSIÇÃO DE GÊNEROS .....	81
4.2 INFLUÊNCIA JAZZÍSTICA .....	102
4.3 CONCIÊNCIA RÍTMICA .....	121
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>159</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

Em culturas marcadas por processos de colonização, a reinterpretação de dinâmicas sociais e formas artísticas é uma prática recorrente. É o caso da América Latina, um espaço periférico onde o desenvolvimento de formas e concepções são forjados como “reação a formas canônicas herdadas dos colonizadores” (OLIVEIRA, 2000, p. 94). A resposta, ou reação, às diversas imposições ocorridas em espaços periféricos, empreende, além da construção de uma identidade nacional, pelo modo como os sujeitos subvertem os paradigmas estéticos hegemônicos, uma “renovação formal” (*idem*), buscando expressar valores e conteúdos próprios. Na reinterpretação dos modelos canônicos, frequentemente impostos aos sujeitos periféricos, a necessidade de recriação “ênfatisa tanto a dívida cultural quanto a necessidade de superá-la” (*idem*).

A imposição de paradigmas hegemônicos promove o fenômeno da duplicidade, ou cópia, “como a única regra válida” (SANTIAGO, 2019, p. 11) para a expressão dos sujeitos subalternos. Como resultado da imposição, observa-se o apagamento operado pela colonialidade, no qual,

(a) América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores (SANTIAGO, 2019, p. 11).

O contexto sócio-histórico que impõe o simulacro dos modelos hegemônicos para sociedades periféricas, associado ao apagamento de expressões próprias dessas sociedades, fomenta ações de resistência às assimilações de paradigmas. O apagamento referido pelo autor tem estreita relação com o conceito denominado “epistemicídio”, difundido pela teoria crítica decolonial latino-americana e discutido no segundo capítulo desse trabalho. O que o autor acima sugere enquanto resposta dos sujeitos periféricos, noção presente na literatura decolonial enquanto ação contra hegemônica, foi uma “espécie de infiltração progressiva” desses sujeitos, sendo essa a “abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (SANTIAGO, 2019, p. 12). Essa “contaminação em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone” (*idem*) faz

com que a noção de unidade, cara ao estabelecimento da perspectiva ocidental, sofra uma reviravolta, nas palavras de Santiago (2019). Para estabelecer a discussão aqui proposta, essas noções de reação à modelos hegemônicos, subversão da perspectiva dominante e contaminações entre elementos distintos iluminam o debate teórico e contribuem para uma interpretação a partir dos sujeitos responsáveis pelas ações responsivas.

Considerando as noções apresentadas, compreendo que a prática de utilizar paradigmas hegemônicos, e suas reiteradas subversões, podem ser observadas na gênese da música brasileira, de maneira geral, assim como no desenvolvimento de uma prática improvisatória específica. Nesse trabalho, focalizo a improvisação brasileira inserida na chamada música instrumental brasileira, termo que, por suas ambiguidades e imprecisões, será melhor discutido no primeiro capítulo dessa investigação. A partir desse objeto, pretendo com essa pesquisa compreender as representações e os conteúdos musicais que sustentam a noção de improvisação brasileira. Tencionando deslocar essa prática improvisatória de paradigmas hegemônicos, busquei interpretar noções e sentidos compartilhados por músicos improvisadores interlocutores dessa pesquisa. Para tanto, foram entrevistados nove músicos brasileiros para, a partir de seus discursos, compreender o modo como noções e sentidos compartilhados são representados acerca de uma possível improvisação brasileira. Para amparar e ampliar a discussão, a fortuna crítica acerca do campo improvisacional também foi considerada, objetivando relacionar os discursos dos interlocutores e as produções acadêmicas.

Há um considerável número de contextos musicais em que a improvisação musical tem espaço importante na produção fonográfica nacional. Entre eles, e de interesse para esta tese, está o contexto conhecido pelo termo música instrumental brasileira, cuja estética de improvisação ainda é campo de discussão. Trabalhos como de Côrtes (2012), Falleiros (2013), Valente (2014) e Marques (2018), para citar alguns, que abordam a prática da improvisação a partir de elementos e aspectos brasileiros, têm aumentado significativamente, tanto no contexto acadêmico quanto no mercado editorial. Considerando esse campo de discussão, a tese se justifica por pretender investigar a possibilidade de uma prática de improvisação sustentada por aspectos musicais brasileiros, enquanto alternativa estética que resulta de ações responsivas e subversivas de sujeitos-artistas.

Para tal empreitada, mobilizei a perspectiva decolonial, enquanto lente teórico/analítica, para compreender o fenômeno focalizado. Ao observar a prática improvisatória presente no referido contexto e considerando traços da colonialidade, seja em discursos produzidos seja por influências percebidas, emerge o conceito de “diferença colonial”, como articulado por Mignolo (2003). Esse “espaço”, seja epistêmico ou simbólico, onde emergem colonialidades é ambiente em que o trânsito entre práticas sociais hegemônicas e periféricas se encontram e se relacionam, frequentemente em processo tenso e conflituoso. É na diferença colonial que podemos observar projetos globais<sup>1</sup> sendo forçados a se adaptar ou integrar, ou mesmo sendo adotados, rejeitados ou ignorados em contextos periféricos (*idem*). Mesmo sendo um conceito relativamente aberto, sem uma “disposição definidora” (LUGONES, 2014), a diferença colonial é, entre as definições possíveis apresentadas pelo autor:

o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta. (MIGNOLO, 2003, p. 10)

Como consequência lógica da diferença colonial, Mignolo (2003) propõe o “pensamento de fronteira”, conceito decolonial discutido no segundo capítulo desta tese. A articulação crítica operada nas, e a partir das, fronteiras é interpretada por teóricos decoloniais enquanto possibilidade efetiva de diálogos simétricos entre culturas e discursos hegemônicos (PALERMO, 2013; DUSSEL, 2016). Além dessa possibilidade dialógica, a fronteira estabelecida por imposições da colonialidade forjaram práticas culturais também fronteiriças, situação em que práticas hegemônicas são “contaminadas” por expressões subjetivas de sujeitos periféricos, na esteira das afirmações contidas no início dessa seção. Dorigatti (2020) elabora esse paradigma fronteiriço e o compreende enquanto perspectiva latino-americana:

embora a América Latina tenha sofrido com a arbitrariedade de países soberanos, suas manifestações culturais constituíram-se e mantiveram-se tanto num aspecto de preservação de suas práticas, quanto pela

---

<sup>1</sup> Projetos globais, assim como histórias locais, dois termos utilizados por Mignolo (2003), serão retomados e definidos no segundo capítulo desse trabalho.

ressignificação de elementos migrados, estes, muitas vezes, utilizando abordagens contra-hegemônicas em suas performances. (Dorigatti, 2020, p. 9)

Na investigação, considere a diferença colonial e o pensamento de fronteira, duas importantes noções decoloniais, conceitos bastante produtivos para compreender o modo como a prática improvisatória inserida no contexto da música instrumental brasileira é interpretada.

Considero que no contexto musical brasileiro é possível observar distintos paradigmas improvisatórios, que serão apresentados e discutidos nos capítulos subsequentes. Estabeleço que não é intenção, e ainda menos objetivo do presente trabalho, defender que haja uma fusão entre todas as práticas improvisacionais manifestas localmente. Possivelmente deveria tratar esse tema como “improvisações brasileiras” de maneira plural, pois, não figura no horizonte de expectativas dessa investigação sua homogeneização, mas a compreensão de sua pluralidade estética e suas possibilidades de coexistência e usos na música instrumental brasileira. Não obstante, mantere o termo no singular por tratar da improvisação em contexto específico (música instrumental brasileira), além do uso corrente entre os interlocutores e a bibliografia especializada, feita a ressalva de que as possibilidades são, em verdade, múltiplas e distintas.

A tese está dividida em quatro capítulos, precedidos por esta introdução, além de uma última seção em que teço as considerações finais. No primeiro capítulo, **A improvisação enquanto forma de expressão musical**, apresento um panorama sobre as noções e práticas improvisacionais em distintos contextos sociais. Com a intenção de demonstrar o modo como essa forma de expressão musical é compreendida e valorada em diferentes ambientes, recorro à bibliografia especializada tencionando compreender, de maneira panorâmica, as representações sociais envolvidas nessa prática musical. Em seguida, delimito o objeto focalizado nesse estudo e apresento a improvisação musical desenvolvida no âmbito da música instrumental brasileira. Por fim, discorro sobre a definição de improvisação musical que orienta essa investigação. Na delimitação do objeto, proponho um distanciamento da prática improvisatória de outras formas de expressão musical conhecidas como “interpretação” e “composição”. Busquei estabelecer a existência de uma terceira forma de expressão musical que se estrutura de maneira particular. Com isso, busquei

chamar atenção para a centralidade do processo improvisacional e apresentar algumas dimensões e propriedades desse fazer, a exemplo da “irreversibilidade temporal” ou a “simultaneidade entre ato criativo e execução”.

No segundo capítulo, **Observando o fenômeno a partir da perspectiva decolonial**, discuto sobre a perspectiva teórica que embasou a tese, a partir das proposições formuladas principalmente pelo denominado Grupo Modernidade/Colonialidade. Nessa seção do trabalho, busquei apresentar a formação e principais contornos conceituais no desenvolvimento desse projeto de investigação. Discuto, ainda nesse capítulo, os principais conceitos desenvolvidos nessa perspectiva teórica, além do modo como esses contribuíram para a compreensão do fenômeno aqui investigado. Entre os principais conceitos formulados pela crítica decolonial que contribuíram de maneira significativa para a presente investigação aqui proposta cito a colonialidade do poder e do saber, por desvelarem paradigmas de dominação, no primeiro caso e imposições epistêmicas, além de apagamentos, no segundo. O epistemicídio, enquanto dispositivo fundamental, responsável por apagamentos e/ou invisibilidades, figura enquanto conceito central na abordagem teórica realizada. Esse conceito contribuiu para a compreensão a respeito de perspectivas homogeneizadoras de práticas sociais, a partir da deslegitimação de paradigmas periféricos não hegemônicos. Por fim, apresentei o que compreendo enquanto estratégia de resistência, além de paradigma formulador de práticas sociais periféricas, o pensamento de fronteira, como formulado por Mignolo (2003), essa perspectiva teórico-analítica foi substancial para compreender a improvisação brasileira enquanto uma possibilidade de prática improvisatória autônoma.

Reservo o terceiro capítulo para a apresentação da abordagem metodológica que amparou o desenvolvimento da investigação. Com o objetivo de compreender as representações acerca da improvisação brasileira inserida no contexto da música instrumental brasileira, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com nove interlocutores. Os participantes foram divididos em 3 grupos nomeados por “músicos”, “pesquisadores” e “radicados”<sup>2</sup>. No capítulo, apresento as motivações e justificativas tanto para as nomenclaturas adotadas quanto para a divisão dos participantes em três grupos. Para a análise das entrevistas, utilizei

---

<sup>2</sup> O grupo “radicados” é composto por músicos brasileiros radicados em outros países.

a ferramenta teórico-analítica desenvolvida pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss, conhecida como *Grounded Theory* ou Teoria Fundamentada nos Dados, como é conhecida em português. Por fim, ainda nessa seção, discorro sobre a noção de representação que amparou a análise, desenvolvida por Hall (2016), autor referência no campo dos Estudos Culturais. A utilização do conceito de representação contribuiu para a compreensão do modo como os sujeitos produzem significados, assim, foi possível interpretar sentidos, a partir dos discursos dos interlocutores, acerca da improvisação brasileira.

O quarto, e último capítulo, **Categorias e representações sobre um possível paradigma improvisatório**, expõe os resultados obtidos a partir das entrevistas por mim realizadas, as análises de fonogramas encontrados no repertório da música instrumental brasileira, e a triangulação com a fortuna crítica. Foram elaboradas três categorias analíticas, estruturadas a partir da análise das entrevistas realizadas sob a ótica da Teoria Fundamentada nos Dados. A primeira categoria, denominada “sobreposição de gêneros”, revela a compreensão, a partir dos interlocutores dessa pesquisa, acerca de distintas possibilidades improvisatórias. Sendo ampla e diversa as possibilidades de desenvolver linhas improvisadas, o que os interlocutores reconheceram como necessidade intrínseca da prática improvisatória foi o diálogo entre acompanhamento e improvisação. Quando essa conexão, ou esse diálogo, é rompido, ou não considerado pelos performers, emerge no tecido musical a “sobreposição de gêneros”: algo como uma sobreposição asemântica e assíncrona de linhas musicais. A segunda categoria faz referência a uma prática musical significativa no desenvolvimento da improvisação brasileira inserida no campo da música instrumental brasileira. A categoria “influência jazzística” aborda a presença, enquanto traço da colonialidade, da perspectiva jazzística na formação tanto da música instrumental brasileira quanto da prática improvisatória manifesta nesse contexto. No percurso analítico, busquei considerar, inicialmente, as diversas possibilidades improvisatórias e o modo como, impositivamente, uma dessas noções foi considerada hegemônica. Essa segunda categoria indica traços de colonialidade e epistemicídios, as representações que emergem dessa seção são relevantes para compreender o modo como a colonialidade do paradigma jazzístico se impõe e a necessidade de estratégias decoloniais para estruturar uma perspectiva outra.

Essas duas primeiras categorias contribuem para o desenvolvimento e compreensão da terceira e última categoria abordada nesse trabalho. Ao passo que os interlocutores observam uma “sobreposição de gêneros” em performances musicais, o que indica a diversidade de práticas improvisatórias, e, a presença significativa de um paradigma tornado hegemônico, configurando possíveis apagamentos, emerge a necessidade de resistência. A terceira categoria, que finaliza essa seção, foi denominada “consciência rítmica”, e apresenta essa emergência no desenvolvimento improvisatório, tanto dos interlocutores dessa investigação quanto na produção fonográfica da música instrumental brasileira. A “consciência rítmica”, enquanto categoria analítica central da tese, figura como norteadora das representações que abordam a improvisação brasileira enquanto prática autônoma, além de apresentar, efetivamente, as abordagens decoloniais para o desenvolvimento de práticas improvisatórias tanto fronteiriças quanto contra hegemônicas.

Não pretendi, com a tese, estabelecer definições ou características à possíveis práticas improvisacionais estruturadas a partir de conteúdos considerados brasileiros. Me parece um contrassenso, considerando os diálogos teóricos aqui articulados, crer possível o estabelecimento de uma definição acabada de “uma improvisação brasileira”. A contrapelo, tenciono contribuir para a ampliação e desenvolvimento de discussões acerca de noções e sentidos articulados discursivamente sobre as possibilidades de práticas improvisatórias. Como espero apresentar nas linhas que seguem, as representações sobre uma possível improvisação brasileira se estruturam nos discursos tanto quanto nas práticas musicais, uma vez que elas se retroalimentam no processo criativo.

## 1. A IMPROVISAÇÃO ENQUANTO FORMA DE EXPRESSÃO MUSICAL

Com o objetivo de delimitar o objeto dessa investigação, apresento um panorama acerca de noções que envolvem o conceito de improvisação musical, a partir de uma revisão bibliográfica. Busquei mapear o modo como diferentes grupos sociais utilizam e valoram a prática improvisatória inserida em seus contextos musicais.

No desenvolvimento desse capítulo, apresento distintos significados relacionados à prática da improvisação presentes em trabalhos acadêmicos, e de que maneira cada um desses significados são expostos no contexto musical. Este panorama contribuirá para um entendimento maior da prática musical. Em etapa subsequente, a partir desse panorama, delimito o contexto improvisatório do qual trata a tese, e como ele emerge na historiografia musical no século XX.

### 1.1 IMPROVISAÇÃO EM SEUS DISTINTOS CONTEXTOS

Sendo a improvisação musical o fenômeno a ser tratado neste trabalho, é necessário apresentar alguns contextos musicais em que essa prática está presente, e o modo como os grupos sociais que a praticam compreendem essa forma de expressão musical. É necessário também discutir os conceitos e as definições acerca da improvisação, nos mais variados contextos musicais, pois para cada grupo social e cada prática musical em que a improvisação emerge explícita ou implicitamente, observa-se uma compreensão distinta e uma valoração específica da prática improvisatória.

A importância da improvisação para o desenvolvimento musical é bastante significativa, Ferand (1961), importante musicólogo do século XX, sustenta que essa prática musical afetou praticamente todos os campos musicais, e que técnicas musicais, além de formas composicionais ou se originaram na improvisação, ou são dela tributárias. A potência desse processo criativo pode ser percebida se levarmos em consideração que o desenvolvimento da música, ao longo do tempo, e em distintos contextos, é acompanhado de manifestações do impulso improvisatório (FERAND, 1961). A presença da improvisação na prática performática também se justifica pela sua capacidade de envolvimento completo, em um grau que de outra forma não seria

possível (BAILEY, 1993), dessa forma, a improvisação atende a um apetite criativo que é parte natural de ser músico performático (*idem*).

Embora os autores supracitados apresentem argumentos e justificativas, além de uma quantidade significativa de contextos musicais em que a improvisação está presente sendo amplamente valorada, sua relevância artística foi desconsiderada, por parte da musicologia, enquanto prática musical, sendo esta aproximada ao artesanato, compreendida como alterações ou elaborações realizadas a partir da música composta (NETTL, 1974), ou seja, arte menor, secundária, de menor valor. Essa representação da improvisação esteve presente principalmente na musicologia ocidental pós-romantismo, algo que esteve orientado por uma mudança teórica na área de estudo no século XIX, amparada em modelos teóricos das ciências naturais para compreender seu objeto de estudo. Nesse cenário orientado por perspectivas teóricas positivistas, a improvisação não poderia ser estudada cientificamente (SANCHO-VELÁZQUES, 2001).

Mesmo com a pertinência do trabalho *Die improvisation in the musik*, publicado em 1938 por Ernest Ferand, observa-se que a improvisação enquanto objeto de pesquisa ganha maior relevância acadêmica somente na segunda metade do século XX. Situação que, ainda em 1974, estava sendo colocada em discussão por Bruno Nettl, tanto no que se refere à não preocupação da musicologia com relação à improvisação quanto ao pouco interesse acadêmico pelo trabalho de Ferand. Nettl (1974) sustenta que o conceito de improvisação, desde o trabalho de Ferand, tem surgido com maior proeminência na musicologia, isso gerado pela crescente atenção dada a contextos musicais em que a improvisação emerge enquanto fundamental prática performática, ou que suas utilizações tenham presença significativa. Sendo essa constatação justificada pela produção acadêmica voltada para contextos musicais indianos, práticas musicais africanas e do Oriente Médio, além da prática jazzística (*idem*).

No contexto da música de concerto, a prática da improvisação tem seu apogeu no período barroco (GOLDEMBERG, 2000). Porém, essa prática musical tem significativa presença na produção musical europeia, possível de ser observada no canto gregoriano e em diversas formas musicais medievais, que incluíam improvisações sobre materiais compostos por exemplo (*idem*). É a partir do período

clássico que essa forma de expressão musical tem seu declínio, chegando quase ao abandono completo ao fim do período romântico. Figura entre as justificativas para essa perda de interesse o argumento de que a prática improvisatória tornou-se comum, sem apelo, pois, no período romântico essa prática era muito presente em concertos (a exemplo de apresentações de músicos como List, Chopin ou Paganini, entre outros). Outra justificativa para o referido declínio é que, durante o século XIX, acentuou-se um desejo de compositores terem o controle completo de suas obras, e o desenvolvimento de uma representação do performer<sup>3</sup> que passa a ser considerado um mero reprodutor, um intermediário entre a obra realizada pelo compositor e a audiência. Ainda que esse declínio tenha sido percebido enquanto produto final em performances, a prática da improvisação, como processo exploratório para desenvolvimento de peças musicais, se manteve como ferramenta composicional, pois ela “contribui na geração de ideias musicais básicas que são trabalhadas e polidas para resultarem na composição final” (GOLDEMBERG, 2000, p. 115).

Algumas distinções, entre improvisação e composição, são feitas para compreender as especificidades de cada modo de expressão musical. Entre essas distinções, uma tem relevância significativa para compreender um dos contextos musicais bastante presente em trabalhos que tratam da improvisação. Essa noção compreende que a diferença entre essas duas formas de expressão musical se daria pela escrita (NETTL, 1974), ou seja, o que está registrado graficamente estaria no campo da composição e o que não apresenta esse modo de fixação musical seria considerado improvisação.

Fica claro que a distinção está pautada em práticas musicais europeias, uma vez que, os contextos musicais presentes no continente africano acabam por reconfigurar tal afirmação, pois mesmo em tradições musicais em que o registro gráfico não está presente, é possível observar obras musicais fixas que são transmitidas por meio da tradição oral. Contrariamente ao senso comum, na música africana nem tudo é improvisado livremente, por exemplo, observa-se a presença de estruturas musicais com exigentes restrições de execução sendo, ainda hoje, difícil delimitar o que está previamente composto e o que são resultados de criações

---

<sup>3</sup> Nesse contexto, compreendido como o instrumentista músico-intérprete, responsável por decodificar a partitura musical e realizar a execução musical.

espontâneas (GOLDEMBERG, 2000). É frequente, em manifestações musicais africanas, a prática intensa, e socialmente valorada, da improvisação, seja a partir de grupos de percussão, seja em ambientes religiosos em que o cantar improvisado é o ideal (GOLDEMBERG, 2000). Em alguns contextos musicais africanos, a utilização da improvisação resulta de grande exposição a padrões sonoros estilísticos, além da crença de que a música provê a possibilidade de expressão pessoal (CAMPBELL, 1990).

Outros dois contextos musicais foram amplamente tratados e discutidos pela musicologia, e pela etnomusicologia, como ambientes em que a improvisação musical surge como prática comum e estrutural para a performance musical: as práticas tradicionais indianas e a música clássica persa no Oriente Médio. Na Índia, a prática improvisatória está estabelecida na tradição musical (GOLDEMBERG, 2000) e se desenvolve a partir de alguns modelos pré-fixados, sendo a *raga* e a *tala* termos teóricos específicos que indicam esses modelos (NETTL, 1974). Estruturas modelares também estão presentes na tradição musical persa como o *dastgah*, um dos sistemas modais utilizados como fundamento básico para criações musicais através da improvisação (GOLDEMBERG, 2000). A presença desses modelos indica, em grande parte dos contextos musicais, que performers quase nunca respondem a desafios que são totalmente imprevistos (BLUM, 1998). Assim, é possível compreender que performers, em boa parte das situações, utilizam algum recurso pré-estabelecido como base para orientar suas improvisações (NETTL, 1974). Um outro modelo utilizado enquanto estrutura básica para improvisação é a progressão harmônica, uma sequência de acordes com ordem e duração delimitada, sendo o contexto jazzístico um dos ambientes musicais em que este modelo se apresenta enquanto estrutura básica para o desenvolvimento da improvisação.

Portanto, a partir desses autores, é possível compreender a presença efetiva da prática improvisatória em diversos contextos musicais. A importância social dessa prática varia de acordo com o grupo social em que ela se desenvolve, assim, talvez um dos aspectos essenciais seja a possibilidade criativa de elaborar música no momento presente da performance. A espontaneidade é outro aspecto que possivelmente movimenta a ação e o desejo pela improvisação, e, como afirma Titon (1992), talvez o que valorizamos nessa prática musical seja, para além das habilidades a ela relacionadas, a manifestação da liberdade humana.

A progressão harmônica enquanto modelo, desenvolvido e amplamente utilizado no contexto jazzístico, tem grande importância para o contexto da improvisação brasileira, do modo como essa é discutida nesse trabalho. Assim, de acordo com a definição de Nettl (1974) acerca do modelo improvisacional, uma série de eventos musicais obrigatórios que devem ser observados, como a progressão harmônica presente nos temas musicais e *standards* jazzísticos, emerge como exemplo de estruturas sobre as quais improvisações podem ser realizadas. Desse modo, os músicos de jazz utilizam as progressões harmônicas como estrutura básica para desenvolver suas improvisações, algo como um roteiro sobre o qual as linhas improvisadas devem ser elaboradas (BERLINER, 1994), essa prática ficou conhecida como formato *chorus*. Nesse contexto musical, os improvisadores não estão limitados à utilização do material sonoro dos temas compostos como material base das improvisações, amparando-se na sequência harmônica subjacente que, por vezes submetida a alterações por parte dos improvisadores, torna-se a grande estrutura base para as improvisações (LEWIS, 1996).

O jazz surge como uma expressão musical que representa uma nova forma de conjugar diferentes tradições musicais no novo mundo, e parece ser a forma de improvisação mais influente na contemporaneidade. Essa prática musical é compreendida enquanto uma ação afirmativa, uma resistência política por parte de músicos negros estadunidenses (LEWIS, 1996), e, nesse contexto, a improvisação ocupa lugar essencial. Essa manifestação musical ocupa espaço relevante no desenvolvimento da música instrumental brasileira, que, por ressignificá-lo constantemente, apresenta grande diálogo com essa musicalidade.

Músicos no contexto da prática jazzística, estiveram durante todo o tempo lidando com formas de contestação e necessidade de resistência contra hegemônica frente à outras musicalidades, buscando sempre uma afirmação identitária. Essa questão é potencializada na década de 1940, quando jovens negros músicos sem acesso à chamada alta cultura ou a políticas sociais educacionais, acabam por fundamentar um dos estilos mais significativos para o desenvolvimento tanto da progressão harmônica enquanto modelo improvisatório quanto do estabelecimento de um paradigma de improvisação mundialmente reconhecido, o *bebop* (LEWIS, 1996).

A partir desse momento, e com o desenvolvimento do estilo jazzístico, observa-se o estabelecimento de aspectos estéticos e padrões performáticos, como as funções e papéis pré-estabelecidos restritos aos performers desse contexto (cf. MONSON, 1996; MICHAELSEN, 2013). Somado a isso, é possível observar uma expressiva influência do jazz em nível mundial, sendo inserido em distintas culturas musicais, tanto alterando musicalidades como sendo alterado e ressignificado, a partir do contato com expressões musicais regionalizadas.

Entre as musicalidades que tiveram um intenso diálogo com as práticas jazzísticas, no qual esse diálogo, bastante conflituoso gerou significativas expressões sonoras é possível citar a música brasileira. O trânsito de ritmos e estilos musicais, e suas subsequentes adaptações nos distintos contextos, são comuns às poéticas contemporâneas (LOPEZ, 2018). Esse movimento, possibilitado pela grande circulação global, contribui para a geração de novas possibilidades estéticas (idem, p. 48). Justamente, o desenvolvimento dessas novas possibilidades configura, portanto, argumento bastante significativo para a discussão que proponho neste trabalho. Na esteira do que argumenta Lopez (2018), as reconfigurações que emergem em locais periféricos geram complexas dinâmicas de interação com as práticas locais e desses encontros surgem novas subjetividades, com isso, tais produções se encontram em encruzilhadas interpretativas, nos termos da autora.

Enquanto produto desses complexos cruzamentos, a improvisação brasileira, gerada a partir da prática de incorporar a diversidade cultural, absorve determinados elementos da cultura jazzística juntamente com manifestações musicais brasileiras. Interessou, particularmente para a tese, as absorções e manipulações da prática musical no contexto da chamada música instrumental brasileira. Compreendo que se trata de um contexto musical que apresenta considerável influência da prática jazzística, mas que rearticula esse paradigma com elementos comuns à música popular brasileira.

É relevante apontar que a improvisação é construída como fenômeno social complexo e holístico, no qual o improvisador, os materiais, e o ambiente social estão em constante diálogo (MENEZES, 2010), sendo esse um aspecto importante para compreender a busca por uma improvisação que articule elementos reconhecidamente brasileiros. Nesse sentido, Lewis (1996), argumenta que o

desenvolvimento de um improvisador deve ser considerado para além de sua formação musical individual, devendo, portanto, ser considerado nesse processo sua personalidade musical e o ambiente social (LEWIS, 1996). Desse modo, a possibilidade de uma improvisação brasileira, desenvolvida a partir das distintas influências que configuram a música instrumental brasileira, é ambiente significativo que corrobora essas perspectivas, no sentido de apresentar um constante diálogo entre formação musical e um contexto social e musical.

## 1.2 IMPROVISAÇÃO INSERIDA NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

A partir do panorama acima apresentado, nesta seção, discuto de que maneira a improvisação está posicionada na música instrumental brasileira. Conforme dito anteriormente, o termo “improvisação brasileira” aqui estabelecido, trata da improvisação presente no contexto da música instrumental brasileira. Parto de uma compreensão de que é uma prática musical que, ainda que informada pelo jazz, apresenta significativo diálogo com outras perspectivas musicais, seja com manifestações musicais brasileiras, com música de concerto ou com musicalidades africanas e ameríndias. Compreendo que esse contexto musical se estabelece entre a absorção dessas noções musicais e sua reiterada subversão e ressignificação. Ainda que a discussão parta de uma compreensão que reconhece a pluralidade das manifestações improvisatórias e suas múltiplas possibilidades, a partir de distintos elementos musicais, reforço, uma vez mais, que a utilização do termo “improvisação brasileira”, no singular, se dá pela referência ao contexto específico da música instrumental brasileira.

No ambiente da música brasileira, outros termos poderiam ser utilizados para referenciar o contexto que opto por nomear como música instrumental brasileira. Entre os termos mais frequentes, observados na bibliografia acadêmica, dois aparecem com maior frequência, são eles: “música popular instrumental brasileira” e “jazz brasileiro”. O primeiro pretende, com o emprego do termo “popular”, delimitar tanto a presença de gêneros musicais populares brasileiros quanto a exclusão de obras musicais instrumentais que estariam mais próximas da música de concerto, ou erudita. Na esteira dessa compreensão, mesmo havendo inúmeros exemplos de músicas realizadas apenas por instrumentos, no contexto da música erudita brasileira,

essas obras não fariam parte do contexto categorizado como “música popular instrumental brasileira”.

Discordo da utilização do emprego de “popular”, pois ainda que esse contexto musical tenha grande proximidade com a música popular, principalmente pela utilização de gêneros populares urbanos, a utilização da expressão “popular” parece limitar (e mesmo excluir) parte das manifestações musicais que conformam essa prática musical. A utilização de técnicas composicionais advindas do contexto da música de concerto europeia, como o dodecafonismo, o serialismo ou mesmo o minimalismo são recorrentes em alguns trabalhos da música instrumental brasileira (CIRINO, 2005). Um exemplo significativo a ser considerado é a produção musical realizada por Egberto Gismonti: a música de concerto europeia figura entre as principais expressões artísticas por ele manipuladas para o desenvolvimento de seu trabalho musical. Assim, além do próprio Egberto Gismonti, o grupo Mente Clara, assim como o trio Curupira<sup>4</sup> podem ser citados, entre outros, como exemplos dessas manipulações musicais.

Outro contexto musical, considerado mais como um paradigma que como um objeto inserido no campo da música instrumental brasileira é o gênero musical choro. Ainda que esse gênero musical seja, majoritariamente, apresentado em formato instrumental, ele carrega particularidades de desenvolvimento e execução que opto por considerá-lo em um campo específico, dissociado da música instrumental brasileira, essa enquanto um segmento das práticas instrumentais.

Com o uso de “jazz brasileiro”, entendo haver um processo de priorização do jazz em detrimento de outras práticas. Um aspecto importante, e grande responsável por conflitos estéticos e identitários, desse campo musical que tenciono chamar por “música instrumental brasileira” é a influência da música negra estadunidense, notadamente o jazz. O contexto jazzístico tem grande influência para o desenvolvimento da música instrumental brasileira, como pontua Bahiana (1980) essa prática musical instrumental “foi cunhada na informação do jazz” (p. 77). Desse

---

<sup>4</sup> Em trabalho desenvolvido no mestrado (DEL PINO, 2018), realizei entrevistas com integrantes de dois grupos musicais inseridos no contexto da música instrumental brasileira, o Trio Curupira e o grupo Mente Clara. Entre os compositores eruditos referenciados nessas entrevistas cito, Stravinsky, Bartok, Debussy e Prokofiev. Os integrantes de ambos os grupos afirmam que estes compositores figuram entre as influências que contribuíram para o desenvolvimento da sonoridade dos dois grupos.

modo, pretendo limitar esse objeto, pois não abordo todas as práticas musicais brasileiras que são realizadas apenas por instrumentos musicais, resultado de uma interpretação literal do termo “música instrumental brasileira”. Portanto, toda a prática nacional de música de concerto não estará no escopo desse trabalho, pois, tanto a improvisação musical nela inserida como possíveis apropriações das manifestações populares ocorrem de maneira distinta, considerando o contexto aqui específico. Assim como o choro não será objeto analisado neste trabalho, mesmo sendo, possivelmente, um dos primeiros gêneros musicais urbanos, realizado no formato instrumental. Ainda que o gênero emergja enquanto um paradigma para a consolidação posterior das práticas instrumentais – e assim ele será aqui compreendido – o termo “música instrumental brasileira”, a partir do uso corrente entre músicos e pesquisadores, faz referência a um segmento específico no cenário musical nacional.

A ampla utilização da prática jazzística no contexto da música instrumental brasileira tem relação com políticas estadunidenses de exportação de produtos culturais. No início do século XX, e principalmente após a década de 1930, observa-se uma intensa entrada de produtos culturais estadunidenses em território nacional. Nesse período, foi implementado um efetivo *soft power*, utilizando cinema, programas de rádio, música entre outros veículos, impressos ou audiovisuais, com a intenção de propagar ideias de superioridade estadunidense além de “construir uma imagem positiva dos Estados Unidos no continente” (LOCASTRE, 2020, p. 54). Essa iniciativa política, conhecida como Política da Boa Vizinhança<sup>5</sup>, pretendia apresentar os Estados Unidos como referência de modernidade e progresso, além de amenizar preconceitos por parte de latino-americanos causados por práticas imperialistas mais violentas, como a Doutrina Monroe<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> A iniciativa política do governo de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), oficialmente conhecida como Good Neighbor Policy (Política da Boa Vizinhança), foi proferida em discurso público na Conferência Panamericana em Montevideu em 1933. A “boa vizinhança”, a partir dessa data, balizou a política externa dos Estados Unidos em relação à América Latina, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Buscando amenizar as tensões geradas pelas intervenções armadas no Caribe e América Central, por meio de um *soft power*, difundiu-se a ideia de uma “solidariedade hemisférica” para conter o avanço do Nazifascismo no continente (LOCASTRE, 2022. p. 205).

<sup>6</sup> Anunciada pelo presidente estadunidense James Monroe em 1823, a Doutrina Monroe visou à manutenção de uma hegemonia dos Estados Unidos no continente americano. Como modo de evitar uma recolonização pelas potências europeias, lembrada pela máxima “América para os americanos”, tal política acabou marcada mais por discurso do que propriamente pela prática nesse primeiro momento. (LOCASTRE, 2020. p. 55).

Uma agência governamental conhecida como *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) foi responsável por centralizar e coordenar as iniciativas da “boa vizinhança”. Para atingir seus objetivos, a OCIAA, coordenada por Nelson Rockefeller em seus primeiros 4 anos de existência, criou diversos produtos culturais “com a finalidade de estimular o interesse mútuo e impedir que preconceitos e o desinteresse fossem fatores de impedimento para que os projetos de boa vizinhança fossem viabilizados” (LOCASTRE, 2022, p. 207). Nesse contexto, “personagens como o papagaio da Disney, Zé Carioca e a Pequena Notável, Carmem Miranda, simbolizavam a imagem pública da boa vizinhança” (idem, p. 206).

Como dito anteriormente, a política externa implementada pelos Estados Unidos pretendia apresentá-los como modelos de modernidade, sendo justamente o argumento da modernidade e da novidade o que foi utilizado para defender e apoiar a inclusão de procedimentos jazzísticos na música brasileira. Desse modo, uma parte das ideias musicais absorvidas pela música instrumental brasileira, ao longo do século XX, pode estar ligado também ao esforço que gerou disponibilidade de materiais e métodos através desta política de difusão cultural estadunidense. Portanto, aproveitando-se das práticas musicais em trânsito naquele momento, músicos brasileiros ressignificam práticas musicais a partir de intensa negociação. Por meio do imperialismo cultural exercido por políticas externas, a música instrumental brasileira se apropria de aspectos específicos do jazz estadunidense e, deliberadamente, renova e amplia sua própria prática improvisatória. Portanto, a representação de modernidade sistematizada na produção local perpassa a rearticulação do paradigma improvisatório presente no bebop, adaptando-o ao que é fundamental na música brasileira, suas características rítmicas e manifestações musicais populares.

Essas adaptações realizadas na música instrumental brasileira, desenvolvidas a partir de negociações com outras práticas musicais, fica bastante aparente na produção musical da década de 1960, período em que surgem no cenário musical grupos que foram, posteriormente, reconhecidos pelo rótulo “sambajazz”. Neste programa musical, considero que ambas as sonoridades, o samba brasileiro e o jazz estadunidense, participam juntas e paralelas, mas ainda não parecem amalgamadas definitivamente. O que emerge dessa prática são temas musicais que utilizam uma base rítmica sustentada no gênero musical samba, porém, as seções e performances de improvisação se pautam, majoritariamente, em um padrão

improvisatório reconhecido como paradigma bebop (PIEDADE, 2005). Sendo essa a justificativa para a utilização do termo “jazz brasileiro”. Em oposição a essa prática, o contexto aqui estudado é posterior a esse período, momento em que tanto a intersecção entre as musicalidades brasileira e estadunidense se apresentam mais efetivas quanto a inclusão de outras musicalidades emergem nas produções musicais e ressignificam essa produção.

Isso posto, retomo alguns aspectos de conformação do contexto em tela na tese. O cenário musical, com as características e elementos aqui discutidos, que estou nomeando por música instrumental brasileira, é considerado manifestação musical recente (cf. GOMES, 2010; MAXIMIANO, 2009; CIRINO, 2005). Sua localização temporal ocorre entre as décadas de 1960 e 1970, sendo os anos de 1970 um período de consolidação de paradigmas estilísticos desse ambiente musical. Considero como trabalho modelar da música instrumental brasileira a proposta desenvolvida pelo Quarteto Novo, principalmente as particularidades e concepções musicais desenvolvidas por esse grupo, ainda nos anos finais da década de 1960. Buscando romper com a hegemonia do samba, como única matriz rítmica utilizada como base de acompanhamento para as composições, o grupo passa a utilizar distintos gêneros musicais brasileiros, principalmente os advindos da região Nordeste do Brasil, sendo esse grupo compreendido como ponto de virada entre as proposições do sambajazz e o que viria a ser conhecido como música instrumental brasileira (GOMES, 2010).

Retomando a trajetória do grupo, o Quarteto Novo, registra seu único álbum em 1967, denominado *Quarteto Novo*, pela Gravadora Odeon. Tem em seu projeto estético, além da inclusão de manifestações populares brasileiras, a busca por uma estética e sonoridade própria, para a elaboração de linhas improvisadas que apresentassem elementos musicais recorrentes nas práticas musicais brasileiras. Localizo de modo central para o presente trabalho, que é a partir dessa proposta estética, e política, que o desenvolvimento de uma improvisação brasileira toma maior fôlego e apresenta desdobramentos que sustentam o argumento aqui proposto.

Inicialmente formado por Aírto Moreira<sup>7</sup>, Theo de Barros<sup>8</sup> e Heraldo do Monte<sup>9</sup>, o ainda “Trio Novo”, acompanhava o cantor Geraldo Vandré<sup>10</sup> nos desfiles-shows<sup>11</sup> da empresa Rhodia<sup>12</sup>. Esse grupo foi formado especificamente para o IX FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil<sup>13</sup>), cujo gerente de publicidade e responsável pelos desfiles-shows era Lívio Rangan<sup>14</sup>. Era proposta estética de Rangan, naquele momento, que tanto as coleções para os desfiles quanto todos os elementos que compunham esses espetáculos, estivessem alinhados a uma ideia de “brasilidade”. Isso fez com que o publicitário pensasse em um grupo musical regional, utilizando percussão, viola caipira e violão, deixando de lado a formação instrumental de piano-baixo-bateria, bastante vinculada ao jazz, naquele momento. Para isso, Rangan contratou Vandré como responsável pela trilha sonora, na edição de 1966, e os integrantes do Trio Novo, nome dado pelo próprio publicitário.

Seguindo essa proposta, Rangan interfere na formação do grupo, no repertório, tanto quanto na própria estética musical, pois, com a intenção de que a trilha sonora estivesse mais vinculada a proposta do espetáculo como um todo, o publicitário pediu que os músicos tocassem algo “mais brasileiro, mais raiz”<sup>15</sup> (GEROLAMO, 2014). A partir desse momento, o Trio Novo passa a acompanhar Vandré em shows, além de excursionar com o espetáculo *Mulher, esse super-homem*, divulgando a coleção Rodhia “Brazilian Fashion Team”. Após a entrada de Hermeto Pascoal<sup>16</sup>, o grupo passa a se chamar “Quarteto Novo”. O quarto integrante havia sido vetado de participar dos desfiles-shows da Rodhia pela sua aparência física, que não tinha agradado o próprio Lívio Rangan (MOREIRA, 2011 apud DIAS, 2013).

---

<sup>7</sup> Aírto Guimorvan Moreira (1941-), baterista, percussionista e compositor, nascido em Santa Catarina.

<sup>8</sup> Teófilo Augusto de Barros Neto (1943-2023), violonista, cantor, arranjador e compositor carioca.

<sup>9</sup> Heraldo do Monte (1935-), multi-instrumentista, arranjador e compositor pernambucano.

<sup>10</sup> Geraldo Pedrosa de Araújo Dias (1936-), cantor, compositor, violonista e advogado paraibano.

<sup>11</sup> Tais espetáculos são uma novidade que dinamiza os desfiles e introduz uma nova estética e configuração aos mesmos. No palco, artistas de diversos tipos de mídia das mais diversas mídias funcionam como chamariz para o desfile. (BONADIO, 2005, p. 11)

<sup>12</sup> Multinacional francesa, fabricante de produtos químicos, e mantinha uma divisão têxtil no Brasil.

<sup>13</sup> Evento de moda que tinha como objetivo promover a indústria têxtil brasileira. Sua primeira edição foi organizada por Caio de Alcântara Machado, em 1958.

<sup>14</sup> Lívio Rangan (1933-1984), italiano de Trieste, chega ao Brasil em 1954.

<sup>15</sup> Ainda que a proposta fosse trazer para os espetáculos algo brasileiro, deve-se levar em conta o público que circularia nessas feiras. Assim, esse “brasileiro”, foi estruturado a partir de uma perspectiva europeia, pois, Rangan era italiano e chega ao Brasil com mais de vinte anos. Dessa forma, a brasilidade exposta nessas feiras tinha tratamento estético, deveria ser a forma polida da “raiz brasileira”, apresentando uma “representação” da tradição.

<sup>16</sup> Hermeto Pascoal (1935-), multi-instrumentista e compositor alagoano.

Observando o contexto da formação desse grupo, é possível identificar a confluência de algumas orientações políticas, publicitárias e estéticas, culminando em uma proposta sonora que buscava uma “identidade brasileira”<sup>17</sup> tanto composicional quanto no desenvolvimento da improvisação. O contato com Vandré, vinculado ao CPC<sup>18</sup>, e, portanto, bastante engajado na produção de uma arte popular e brasileira, e a influência de Lívio Rangan, que enquanto gerente publicitário da divisão têxtil da Rodhia, desenvolveu como estratégia de marketing a proposta de uma “moda brasileira” conectando manifestações da cultura popular, serviram de sustentação para o desenvolvimento de sonoridades criativas mais experimentais, contudo, direcionadas ao objetivo de ressignificar as referências musicais mais tradicionais. Somado a isso, a presença de Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte, que nesse contexto passam a ressignificar suas origens musicais e reorganizá-las no contexto instrumental, contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento de um projeto musical em que a brasilidade emerge significativamente.

Entendo que o aproveitamento criativo, a partir das diversas manifestações musicais brasileiras, configura um importante aspecto para a conformação da música instrumental brasileira. A partir da pesquisa e experiência sonora do Quarteto Novo, os gêneros populares urbanos ganharam ênfase como matriz rítmica para a composição dos temas instrumentais. Não apenas a matriz rítmica dos gêneros populares, mas suas características melódicas, harmônicas, estilísticas e timbrísticas, passaram a ser amplamente ressignificadas, tanto quanto estilizadas, como suporte para a produção musical nesse contexto. Nesse sentido, as características distintivas de gêneros musicais reconhecidos como baião, xote, frevo, entre outros, figuraram como materiais em composições instrumentais, e principalmente, surgiram como possibilidade estética para o desenvolvimento de uma improvisação musical que buscava outro paradigma que não a sonoridade jazzística.

A ampla utilização de gêneros populares e urbanos, no desenvolvimento da música instrumental brasileira, é, possivelmente, uma das principais características dessa produção sonora. Nesse aspecto, a manipulação das manifestações musicais populares serviu tanto para a fundamentação estética quanto para o distanciamento,

---

<sup>17</sup> Uma identidade atravessada por vários filtros, ajustada, que se estrutura a partir do diálogo entre aspectos musicais hegemônicos e manifestações populares.

<sup>18</sup> Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural da UNE (União Nacional dos Estudantes).

deliberadamente construído, das matrizes musicais que foram e ainda são utilizadas. Desse modo, algo de fundamental na música brasileira, como suas particularidades rítmicas, emergem como lugar de enunciação sonora e, a partir disso, as matrizes musicais em trânsito global que aqui chegam são manipuladas e adaptadas, mesmo subvertidas, para que, o que é fundamental na prática performática brasileira, se mantenha.

É nesse sentido e nesse contexto que a utilização de alguns gêneros populares passa a figurar no escopo dessa prática instrumental. Alguns gêneros como frevo, baião, maracatu, xote e choro ampliaram a gama de possibilidades sonoras para a música instrumental, além do próprio samba. Ressaltando que esses gêneros foram elencados como “símbolos de brasilidade” (CÔRTEZ, 2012), processo que resulta em sua contraparte, que é a invisibilidade de outras manifestações musicais. Esse processo justifica a utilização significativamente menor de outros gêneros como o rasqueado, jongo, carimbo ou cururu, para citar alguns, ainda que tenham uma circulação bastante tímida enquanto conteúdo musical nesse contexto, aparecem apenas recentemente nessa produção.

Considero que é a partir da utilização ampliada das manifestações musicais populares que uma perspectiva musical renovada se apresenta. O modo como essas matrizes musicais são ressignificadas, e interagem com musicalidades estrangeiras, seja o jazz, a música latina ou mesmo a música europeia, geram efetivamente um paradigma musical distinto. A meu ver, a capacidade em integrar, rearticular, adaptar e subverter distintas matrizes musicais, além de ser o aspecto fundante da prática musical brasileira, pode ser compreendido como contribuição dos grupos sociais ameríndios. O apagamento da participação das musicalidades ameríndias percebida na formação musical de grande parte dos gêneros musicais brasileiros, considerando seus conteúdos sonoros, possivelmente emergem com considerável potência quando olhamos para o processo de desenvolvimento das práticas musicais brasileiras. Esse argumento vem na esteira do que Ulhôa (1997) debate sobre a presença ameríndia na formação dessas sonoridades:

O que não podemos ouvir, no entanto, é o processo pelo qual a música brasileira é criada - a fascinação com a música estrangeira de prestígio, a incorporação de formas e elementos musicais estrangeiros e sua transformação em algo original - e isto foi herdado das tribos ameríndia que

os portugueses encontraram quando chegaram ao Brasil (ULHÔA, 1997, p. 92).

A contribuição ameríndia, como argumenta Ulhôa (1997) tem reflexo para o importante contexto artístico e cultural do início do século XX, o Movimento Antropofágico. A capacidade de absorver o que vem de fora, manipular a partir dos interesses e valores locais, e assim gerar novos paradigmas, como proposto pelo Movimento Antropofágico, tem estreita relação com as noções de “imitação-subversão” do sociólogo peruano Anibal Quijano (1998), aprofundadas no capítulo subsequente.

Ainda sobre os aspectos e ambiguidades do termo corrente, música instrumental brasileira, uma questão deve ser abordada. Não perco de vista que a expressão “instrumental” poderia significar, equivocadamente, uma produção musical realizada apenas a partir da utilização de instrumentos musicais, assim, sem a presença da voz, manifestando a dissociação entre música instrumental e música vocal. Observando as produções reconhecidas nesse contexto, é possível encontrar não apenas a utilização da voz, fazendo melodias ou contracantos, como obras em que estão presentes canção, portanto a voz executando não apenas vocalizes, mas sim letras.

Considerando dois dos principais nomes no desenvolvimento da música instrumental brasileira, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, é possível encontrar uma considerável presença da voz em suas obras, seja em canções, no caso de Gismonti, seja com a música da *aura*<sup>19</sup>, de Pascoal. Ainda é possível elencar outros artistas, bastante inseridos nesse contexto musical e que utilizam de maneira ainda mais efetiva a voz, mesmo com letras, caso de Chico Pinheiro, Joyce, Toninho Horta ou João Donato. Essa questão terminológica é uma particularidade da música instrumental realizada no Brasil, pois, observando outro contexto, como o jazz, cantoras como Ella Fitzgerald, Billie Holiday, ou Louis Armstrong estão intrinsecamente associados a prática jazzística, justamente por essa música não ser uma produção instrumental, mas sim um paradigma de produção sonora.

---

<sup>19</sup> Ou “Som da Aura, denominação criada pelo compositor e instrumentista Hermeto Pascoal para designar composições musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não convencional” (NETO, 2022, p. 98)

O que diferencia essa produção de outras manifestações musicais, como a música popular brasileira (MPB), por exemplo, é o modo como a voz passa a ser considerada nesse contexto. Ocorre uma diluição na hierarquia voz e acompanhamento (BASTOS; PIEDADE, 2006) e ela passa a ser considerada e utilizada enquanto um instrumento, sem que isso prejudique sua presença no ambiente da música instrumental brasileira (ZIMBRES, 2017). Algumas obras recentes corroboram essa perspectiva, como os trabalhos das cantoras Martina Marana – *Correnteza de Ar* (2014), Manu Cavalaro – *Cantora Não* (2016) e Ana Malta – *Outra Voz* (2019), para citar algumas.

A partir dos aspectos discutidos acima, compreendo que o segmento musical focalizado, pode ser interpretado enquanto uma música fronteira, nos termos de Mignolo (2003). A relevância de localizar essa produção musical a partir dessa perspectiva teórica se justifica na necessidade de enquadrar essa prática musical enquanto *locus* enunciativo (MIGNOLO, 2003) e, desse modo, analisá-la a partir das margens.

A noção de pensamento de fronteira aqui utilizada dialoga de maneira bastante significativa com o modo como a música instrumental brasileira manipula e ressignifica distintas práticas musicais. Mignolo (2003), compreende esse pensamento enquanto uma “enunciação fraturada em situações dialógicas” (p. 11), assim como uma reação ao discurso e à perspectiva hegemônica. A porosidade dessas fronteiras permite um intenso diálogo entre distintas manifestações musicais, nesse sentido, como sustenta Palermo (2008), essas fronteiras não são concebidas enquanto limites intransponíveis, mas, pelo contrário, enquanto espaços de confluências, zonas de contato, interação e diálogo. Saliento que, com base em Mignolo (2003), esses contatos fronteirizos são marcados por confronto e disputa, sendo, o próprio atrito, responsável pela configuração e desenvolvimento de novas possibilidades estéticas.

Justamente essa fronteira, tanto estética quanto conceitual, em que produções sonoras são realizadas, é o que pretendo desvelar, amparado em entrevistas com músicos e pesquisadores, a partir de representações da improvisação brasileira.

### 1.3 DEFININDO IMPROVISAÇÃO

A noção do que é a prática da improvisação é relativamente recente. Goehr (2007) sustenta que essa noção se desenvolve a partir do estabelecimento da escrita musical. Para a autora, a noção de improvisação foi sendo alterada em função do desenvolvimento da escrita, assim, “quando a notação foi introduzida para dar forma concreta à ideia de preservar a música escrita, a improvisação limitou-se a conotar composição espontânea” (GOEHR, 2007, p. 235). É nesse contexto, a partir de 1800, que a prática da notação, que busca cada vez mais apresentar a obra com o maior número de elementos pré-determinados, é utilizada enquanto ferramenta para diminuir as intervenções de interpretes e como proteção contra a improvisação (*idem*).

Esse conceito moderno que define a improvisação está assentado em uma dupla oposição (CANONNE, 2016). A primeira contrapõe a prática à noção de interpretação, entendida como a execução fiel de uma obra musical, mesmo que essa prática permita a presença da criatividade do executante, a interpretação deve estar contida em certos limites. A outra oposição que fundamenta a improvisação seria seu contraponto em relação a prática da composição, essa oposição é que justifica a ideia de que a improvisação seria, portanto, uma composição, mas realizada em tempo real.

Ainda que essas oposições estejam bastante presentes em diversos setores musicais e acadêmicos, me amparo no trabalho de Matthews (2012) para desconstruir essa imprecisão, pois a prática improvisatória deve ser compreendida a partir de seus próprios aspectos. Julgo, amparado em alguns autores (FALLEIROS, 2012; MATTHEWS, 2012; CANONNE, 2016), que a prática improvisatória deve ser deslocada dessa outridade (CANONNE, 2016), tanto da interpretação quanto da composição. A perspectiva do senso comum de que a improvisação seria a *interpretação de uma composição em tempo real* acaba por diminuir seu real sentido, além de borrar as dimensões do que seria o ofício de intérprete, assim como do ato de compor.

Distante do seu uso frequente, composição não se refere a toda e qualquer criação musical, e, na esteira do que propõe Matthews (2012), compreendo esta prática como criação musical em tempo diferido, ou seja, quando esse modo de fazer música ocorre em um tempo anterior e independente de sua interpretação frente a um público (p. 19). Para o registro dessa criação musical, produto do processo

composicional, é recorrentemente utilizado algum sistema de fixação, como a notação musical, ou outro suporte, como o meio digital ou a oralidade. Esse é um aspecto fundamental para compreender o *status* conferido à essa prática. A esse modo de criação é atribuído grande valor, possivelmente por estar estabelecido em uma cultura em que a habilidade de codificação e decodificação dos signos gráficos goza de relevante valorização, como pontua Matthews:

(...) somos essencialmente uma cultura literária, que entende e cultiva a escrita como método fundamental de transmissão de conhecimento e sabedoria, como meio de reflexão e expressão criativa, e como ferramenta de objetivação da nossa memória cultural. Em nosso mundo, ler e escrever são mais do que apenas habilidades; representam uma escala para medir o intelecto, um sinal de pertencimento ou acesso a determinados níveis da sociedade (MATTHEWS, 2012, p. 21).

A importância atribuída a escrita – meio de transmissão – por vezes suplanta o conteúdo – o transmitido –, isso ocorre pelo alto valor oferecido ao próprio “sistema de transmissão”, nesse caso a notação musical. Essas instâncias podem chegar a confundirem-se, tomando um pelo outro, situação presente, por exemplo na fala do violonista espanhol Paco de Lucia em que afirma “não saber música” quando quer afirmar não compreender e decodificar a notação musical (MATTHEWS, 2012). Compartilhando a mesma justificativa do violonista espanhol, algo bastante similar à fala de Paco de Lucia foi relatado a mim em conversa informal com o sanfoneiro Enok Virgulino<sup>20</sup>, o que reforça a ideia de o meio de transmissão (notação) ganhar o *status* do transmitido (música).

A composição, modo de criação musical realizado em tempo diferido, legitimada pela escrita musical, exige a necessidade do intérprete, ou algum meio de difusão, para que esse produto<sup>21</sup> seja apresentado à uma audiência. A interpretação pode ser compreendida como uma atualização do produto gerado pelo processo composicional. Assim, o intérprete será o sujeito que, a partir da compreensão da obra

---

<sup>20</sup> Enok Virgulino Dantas, sanfoneiro pernambucano, na atualidade é uma das principais referências em forró pé de serra. Devido à catarata congênita, tem baixa visão, o que o impediu de ter contato formal com a escrita musical. É um dos fundadores do Trio Virgulino, grupo responsável pelo ressurgimento do forró nos anos 1990.

<sup>21</sup> Utilizo o termo “produto” para me referir ao objeto final do processo composicional, ou seja, a obra artística desenvolvida pelo músico compositor. Ainda nesta seção, discorro sobre as relações entre produto e processo inseridos nas práticas composicionais e improvisatórias.

musical, imerso em particularidades estilísticas, temporais e estéticas, decodifica a ideia musical do compositor e apresenta uma “interpretação” dessa ideia a um público. Nessa relação entre a obra e sua exposição, distintos graus de liberdade são possíveis. Um solista de orquestra, um quarteto de cordas, como outros grupos de câmara podem ter mais possibilidades no momento de apresentar as ideias musicais contidas na partitura. Porém, talvez a mesma liberdade não seja oferecida a um violinista em uma orquestra, por relações hierárquicas e estéticas, pois terá que “ajustar-se a sonoridade de seus colegas, e as exigências de seu regente” (MATTHEWS, 2012, p. 31).

Por seus aspectos particulares, a improvisação, como forma de fazer música, difere em grande medida tanto da composição quanto da prática interpretativa. Em relação ao tempo de sua elaboração, como visto anteriormente, a composição ocorre em tempo anterior a sua execução. Fato que confere a esse fazer musical aspectos específicos como a possibilidade de o músico compositor voltar ao início da peça musical sempre que necessário e, a partir dessa “releitura”, continuar seu trabalho considerando os eventos musicais já ocorridos. Essa possibilidade além de não ser possível ao músico improvisador, não faz parte de sua preocupação primeira, sendo o “momento presente” seu contexto de ação primordial. O improvisador, mais do que interessado no que já passou, volta sua atenção ao que está ocorrendo, “momento a momento”, sendo que esse aspecto tem efeito significativo no desenvolvimento musical dessa prática.

Compreendo as práticas improvisatórias também com distanciamento em relação às práticas interpretativas, por conta da relação distinta com os elementos inventivos próprios do processo criativo. Como dito anteriormente, a título de exemplo, um músico intérprete no contexto hierarquizado de uma orquestra tem sua liberdade criativa cercada por um conjunto de regras explícitas e implícitas que determinam suas ações por uma sequência de comandos coordenados e dispostos por outro, sem que haja espaço de negociação para as questões mais definitivas sobre o resultado sonoro. O músico improvisador tem uma liberdade específica na atuação musical mesmo em práticas improvisatórias tradicionais, manifestações em que a improvisação ocorre sob modelos estabelecidos, caso do jazz ou da música instrumental brasileira. Assim, ainda que todas essas maneiras de fazer música sejam desenvolvidas a partir de um conjunto de técnicas e concepções musicais, como

pontua Matthews (2012), elas apresentam significativas particularidades, não sendo produtivo compreender uma em relação a outra, com o risco de realizar interpretações equivocadas acerca desses distintos modos de fazer musical.

A distância entre a prática composicional e a improvisação também se desvela a partir das noções de produto e processo. Enquanto Hodson (2000) elabora a questão referente à improvisação ser produto ou processo, e com isso discorrer sobre uma ferramenta analítica que melhor compreenda essa prática, Matthews (2012) estabelece uma oposição a partir das particularidades de uma prática e de outra.

Considerar a improvisação enquanto produto, algo próximo da composição musical, possibilita sua análise a partir de ferramentas analíticas utilizadas pela musicologia para compreensão de obras musicais compostas. Hodson (2000) exemplifica que essa perspectiva pode ser encontrada em trabalhos acadêmicos que tiveram como objeto de pesquisa improvisações jazzísticas, caso de Larson (1987) *Schenkerian Analysis of Modern Jazz* ou Block (1990) *Pitch Class Transformation in Free Jazz*. No entanto, essas análises não se ocupam de particularidades fundamentais no desenvolvimento da improvisação, como os processos interacionais, e assim, acabam deixando de lado recursos e ferramentas significativas no desenvolvimento da prática improvisacional.

Isso posto, compreendo que o improvisador não está compondo no momento da performance, e, portanto, a utilização de ferramentas analíticas elaboradas para análises de obras compostas seja insuficiente para a compreensão da improvisação, podendo ser aplicada apenas de forma complementar. Por questão temporal, o músico improvisador não tem acesso à possibilidade inerente ao ato composicional de retornar ao já realizado, seja para elaborar seu desenvolvimento ou modificar algo já escrito. A prática da improvisação não separa a elaboração da execução, que ocorrem em simultaneidade na performance. Enquanto o compositor orienta sua percepção para o desenvolvimento de um produto – a obra musical – o improvisador se ocupa do processo em desenvolvimento para criação musical. Desse modo, entendo que a composição seja o processo em direção ao desenvolvimento de um produto, a obra musical, e em direção distinta, a improvisação seja o

desenvolvimento de um processo, sendo esse o fator fundamental para a sua compreensão.

A questão que preocupa compositor e improvisador é o contexto musical, porém nessas duas práticas, esse contexto é significativamente distinto. O compositor retoma o início da obra, tantas vezes quanto necessário, para estar próximo do contexto musical que pretende desenvolver, e assim, organizar sua ideia musical. Essa particularidade do processo criativo composicional inexistente na prática performática, o improvisador não tem meios para modificar, ou mesmo revisitar suas decisões tomadas anteriormente. O contexto e o foco da atenção do improvisador não é o que passou, e sim o que está ocorrendo no exato momento (MATTHEWS, 2012), sendo esse o contexto a ser considerado para o desenvolvimento musical. Seu contexto é o processo momento a momento, na performance. Desse modo,

o improvisador não pode parar esse processo para tentar recriar em sua cabeça tudo o que ocorreu e depois seguir a diante. Para o improvisador, isso equivaleria a **perder de vista o contexto** deixando de estar **no** momento. Ao fixar sua atenção no que **aconteceu** até agora, você não está mais ciente de tudo o que está acontecendo **naquele** momento. (MATTHEWS, 2012, p. 26, grifos meus)

Na composição, o processo é anterior ao produto, sendo o processo absorvido pela obra final. No entanto, na improvisação o processo é compartilhado entre os músicos – estabelecendo, assim, uma prática coletiva – e o público. Matthews (2012) argumenta que, na improvisação, o processo é o produto, mesmo em uma improvisação registrada em fonograma, esse registro “fixa” parte da experiência da improvisação e o que toma forma é justamente o processo realizado.

A potência desse processo reside na interação entre os músicos que participam da improvisação, assim, “a improvisação é vivida como criação coletiva (CANONNE, 2016, p. 23). Para o improvisador, as relações construídas entre os músicos, o público, o espaço, sua memória e necessidades criativas são fundamentais para o desenvolvimento da improvisação, pois, “criar é interagir” com essas dimensões (MATTHEWS, 2012). Desse modo, compreendo que a escuta ativa dos músicos, no momento da performance, é ato fundamental para o desenvolvimento desse processo musical. Como afirmei em trabalho anterior (DEL PINO, 2018), os

processos interacionais são significativos para o desenvolvimento da improvisação, e o modo como os músicos dialogam produz “possibilidade de influenciar e alterar fluxos em tempo real” (DEL PINO, 2018, p. 84) conferindo uma dimensão dinâmica no momento presente da improvisação.

Para a compreensão da improvisação enquanto uma prática criativa, algumas propriedades específicas devem ser aprofundadas. Essas propriedades emergem enquanto valores estéticos responsivos do processo criativo, conformando um processo de produção que responde a uma estética singular (CANONNE, 2016). Uma primeira propriedade é a irreversibilidade temporal presente na performance da improvisação. Essa dimensão é responsável pela não distinção entre obra e execução, pois a “improvisação é um processo, no qual atividades criativas e de execução não só ocorrem ao mesmo tempo, mas são a mesma ocorrência” (BERTINETTO, 2022, p 63). Assim, o ato de improvisar, ele próprio, é esteticamente importante, pois apresenta parâmetros de criação musical, definidos pelo improvisador, que conformam e caracterizam a música que está sendo criada.

Como a improvisação é concebida no momento em que é realizada, o ato criativo e sua execução são concomitantes na performance. Essa propriedade tem efeito significativo sobre a ação do músico improvisador, que desenvolve seu processo criativo sem a possibilidade de avaliação de cada decisão tomada (CANONNE, 2016). Em resposta a essa particularidade, o músico improvisador não opta pela melhor solução possível, pois seria difícil crer que houvesse apenas uma opção, e “levaria muito tempo para encontrá-la” (PRESSING, 1988, p. 151), optando, portanto, por “uma boa solução” (*idem*). Nesse sentido, o improvisador assume deliberadamente o risco como parte significativa do processo criativo. O risco, como pontua Falleiros (2012), é “imprevisão desejável” na performance pois, essa imprevisão abre a possibilidade da “exploração sonora” (FALLEIROS, 2012, p. 117).

Outra propriedade importante nesse processo criativo tem relação com a maneira que o músico desenvolve, momento a momento, sua improvisação. A lógica retrospectiva é responsável pela proximidade do improvisador com suas “decisões” mais imediatas (GIOIA, 1988). O presente, na prática da improvisação, determina a ação do improvisador, que limita seu desenvolvimento a partir “dos passos que acabou de dar” (BROWN, 2000, p. 114). Assim, o *feedback*, tem efeito relevante para

o desenvolvimento da improvisação, pois, como pontua Savouret (2010), o “ouvir gera o fazer” (apud CANONNE, 2016 p. 26).

A partir desses aspectos e dimensões próprias, que conformam a improvisação enquanto um modo de fazer música, acrescento sua importância social, particularmente enquanto resistência estética e prática emancipatória. A possibilidade transgressiva inerente à improvisação pode ser percebida em diferentes contextos estéticos e sociais. Talvez a experiência mais próxima do objeto dessa pesquisa seja a improvisação jazzística, pois para os improvisadores afro-americanos, o desenvolvimento de concepções improvisatórias são lidas como avanços políticos sobre questões raciais e, principalmente, “como respostas de resistências à oposição percebida à expressão social negra” (LEWIS, 1996, p. 94). Assim, um importante aspecto da improvisação é sua capacidade de resistência, pois, essa prática se apresenta permeável e permissiva a movimentos contra hegemônicos.

Por meio da improvisação no contexto jazzístico, músicos afro-americanos conseguiram subverter imposições estéticas adquiridas por meio da musicologia eurocentrada. Essa possibilidade emerge no ambiente improvisacional, visto que as escolhas e caminhos desenvolvidos pelo improvisador alteram a própria qualidade da música que está sendo realizada. Assim, os parâmetros que definem as características e qualidades da música que está, naquele momento, sendo feita, são de responsabilidade do improvisador, sujeito responsável e capaz de afetar e alterar esses parâmetros e características. Com isso, a partir das decisões do músico improvisador, é possível criar uma música mais rítmica, ou mais melódica, entre outras possibilidades. Isso confere uma grande capacidade plástica a improvisação, que se apresenta bastante permeável as escolhas do improvisador.

Desse modo, é pelo ato improvisacional que o músico da forma específica a produção sonora que está sendo realizada. Por essa dimensão da criação enquanto discurso, o improvisador tem a possibilidade de manipular conteúdos e elementos musicais considerados específicos de localidades, ou que carregam características e significados identitários. Do mesmo modo que as decisões dos improvisadores estão radicalmente relacionadas a aspectos característicos da música, além da capacidade de afetar e alterar os fluxos sonoros de seus pares no momento da improvisação,

essas decisões, enquanto enunciados musicais, podem rearticular conteúdos musicais.

Com essa possibilidade, inerente à prática da improvisação, de manipular diversos conteúdos musicais, emerge na música instrumental brasileira uma busca por autonomia criativa, no desenvolvimento da improvisação. Com a experiência do Quarteto Novo, surge no cenário musical brasileiro a noção de uma construção de autoridade para ser independente enquanto um valor. Esse valor é fruto de uma ambição por expressar, na prática improvisatória, elementos musicais amparados, e reconhecidos, em uma brasilidade. A permissividade de cruzamentos, além da pretendida perda de garantias que conformam a ação improvisada, possibilita a condição de expressão identitária, condição utilizada por improvisadores que articularam resistências estéticas com a intenção de promover outros paradigmas de improvisação.

No intenso cruzamento de distintas manifestações musicais que ocorre na música brasileira em geral, e na música instrumental brasileira de maneira específica, e, principalmente, na busca por articular musicalmente essas perspectivas musicais é que emerge um paradigma sonoro autônomo. Esse paradigma emerge das fronteiras dessas manifestações sonoras e se estrutura esteticamente a partir dessas articulações. Compreendo, a partir desse processo, que tanto a música instrumental brasileira, quanto a improvisação inserida nesse contexto, podem ser compreendidas enquanto uma prática fronteiriça, nos termos de Mignolo (2003). A busca sistemática em articular as manifestações musicais brasileira no desenvolvimento de uma prática improvisatória, enquanto ato de resistência a imposições estéticas, configurou uma possibilidade inventiva outra. Compreender as estratégias e possibilidades dessa prática contribui para sua consolidação enquanto possibilidade, sendo esse um dos objetivos dessa investigação.

A partir do panorama exposto nesse capítulo, que apresenta o amplo campo de possibilidades e noções que conformam a prática da improvisação musical, discorro, no próximo capítulo, sobre a perspectiva teórica que embasou a discussão sobre uma possível improvisação brasileira enquanto possibilidade paradigmática.

## 2. OBSERVANDO O FENÔMENO A PARTIR DA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Reservo essa seção para apresentar a perspectiva teórica que sustentou a discussão acerca de uma improvisação brasileira, a crítica decolonial. Primeiramente, apresento a origem do Grupo Modernidade/Colonialidade, pois, é justamente a partir desse projeto de investigação que grande parte do corpo teórico, que orienta essa pesquisa, foi desenvolvido. Apresento os principais conceitos e noções que compõem a crítica decolonial e de que maneira eles contribuem para o entendimento das representações sobre improvisação que foram analisadas nesse trabalho. Por fim, articulo o pensamento de fronteira (MIGNOLO, 2003), enquanto resultado da diferença colonial (*idem*), com a improvisação brasileira enquanto uma prática decolonial.

### 2.1 A PERSPECTIVA DECOLONIAL

Para compreender as noções e conceitos que perpassam a crítica decolonial, utilizada enquanto constructo teórico da tese, descrevo brevemente a formação do Grupo Modernidade/Colonialidade. A formação desse grupo ocorre da desagregação de um grupo anterior, o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos. O Grupo Latino-Americano é formado no início da década de 1990, e era composto por latino-americanos e americanistas que viviam nos Estados Unidos. Entre as pretensões do grupo, o objetivo de “avançar para uma reconstrução da história latino-americana das duas últimas décadas” (CASTRO-GÓMEZ; MENDIETA, 1998, p.16), a partir da produção de um conhecimento alternativo e radical (GROSGOUEL, 2008), tem fundamental importância para seu desenvolvimento.

Importante para a formação do Grupo Latino-Americano, e que serviu de fundamentação para o seu início, está o Grupo Sul-Asiático de Estudos Subalternos. Essa influência está descrita no manifesto inaugural do grupo<sup>22</sup>, afirmando o interesse

---

<sup>22</sup> O “Manifesto Inaugural do Grupo Latinoamericano de Estudos Subalternos”, foi publicado originalmente em 1993, na revista *Boundary 2*, editada pela Duke University Press, posteriormente traduzido para o espanhol por Castro-Gómez, em 1998, e publicado no livro “Teorías sin disciplina:

em organizar um projeto que se assemelha ao grupo sul-asiático, e que se dedicará aos estudos de subalternidade no contexto da América Latina (GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS, 1998). O Grupo Sul-Asiático, formado na década de 1970, sob a liderança do historiador e intelectual indiano, Ranajid Guha, buscou “reforçar o pós-colonialismo enquanto um movimento epistêmico, intelectual e político” (BALLESTRIN, 2013, p.92). O grupo tencionou, entre seus principais objetivos, oferecer uma alternativa crítica à historiografia colonial indiana, realizada por autores ocidentais, além da análise crítica da historiografia eurocêntrica nacionalista indiana (GROSFOGUEL 2008).

Algumas perspectivas teóricas foram desenvolvidas posteriormente à formação do grupo latino-americano, culminando na dissolução do grupo, e apontando para a formação de outro, o Grupo Modernidade/Colonialidade. O último encontro daquele grupo ocorreu em 1998, em um congresso/diálogo, justamente com o grupo sul asiático, na Universidade de Duke (GROSFOGUEL, 2008). Na altura, a falta de uma ruptura adequada com autores eurocêntricos (MIGNOLO, 1998), impediam os pesquisadores e teóricos do grupo latino-americano de produzir uma análise crítica acerca do desenvolvimento da América Latina. Mignolo (1998), aponta um dos incômodos, na filiação teórica do grupo latino-americano, argumentando que esse grupo não deveria se espelhar na resposta indiana ao colonialismo, pois a trajetória latino-americana, de dominação e resistência, estava oculta naquele debate (MIGNOLO, 1998 apud BALLESTRIN, 2013).

A partir dessa distinção teórica, é possível identificar duas posições entre os membros do grupo latino-americano, uma que considerava a subalternidade uma crítica pós-moderna, e outra que à considerava uma crítica decolonial (GROSFOGUEL, 2008). Entre os primeiros, o compromisso teórico foi realizar uma crítica ao eurocentrismo. Essa crítica foi entendida pelo segundo grupo como sendo ela mesma eurocêntrica. Nesse sentido, Mignolo (2003) expõe a limitação epistêmica de uma crítica realizada “de dentro” da lógica eurocêntrica, essa crítica, portanto, apresenta a não percepção da colonialidade. Em oposição a esse modelo crítico, estão os autores que propõem uma crítica ao eurocentrismo a partir dos saberes

---

latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización em debate, organizado por Castro-Gómez e Mendieta (BALLESTRIN, 2013).

silenciados, dos subalternos (GROSFOGUEL, 2018), portanto, partindo de uma perspectiva que inclui a colonialidade na crítica realizada. Desse modo, Mignolo (2003) compreende que a crítica estaria sendo realizada “de fora” dos centros hegemônicos, e principalmente, a partir de outras lógicas epistêmicas. A oposição entre os grupos contribuiu para a desarticulação do grupo latino-americano e posterior formação do Grupo Modernidade/Colonialidade, grupo que teve como perspectiva teórica justamente a noção daquele segundo grupo, propondo, portanto, uma descolonização tanto da epistemologia quanto do cânone ocidental.

A partir de 1998, após um encontro apoiado pelo Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)<sup>23</sup>, na Universidad Central de Venezuela, o Grupo Modernidade/Colonialidade foi se estruturando e desenvolvendo uma identidade e um vocabulário próprio (BALLESTRIN, 2013). Durante a primeira década do século XXI, foram realizados inúmeros encontros, seminários, e publicações, sendo que, enquanto evento oficial do grupo, foram totalizadas sete reuniões. Ao longo de seu desenvolvimento, o grupo passa a compartilhar noções, raciocínios e conceitos que garantem uma identidade, ainda que seus membros venham das mais variadas áreas do conhecimento. Entre os autores de maior relevância para o desenvolvimento de um conjunto teórico, destaque: Anibal Quijano, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Zulma Palermo, Nelson Maldonado-Torres e Santiago Castro-Gomez.

O projeto de investigação desenvolvido pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, que propõe uma construção alternativa à epistemologia hegemônica, teve enorme contribuição para o embasamento teórico aqui proposto. Este grupo, composto por intelectuais e pensadores latino-americanos, tem como postulado que a colonialidade é constitutiva e imbricada a emergência da modernidade, e não apenas resultante ou derivada (MIGNOLO, 2005). A partir da resistência epistêmica tencionada por este grupo, o projeto decolonial busca resgatar cosmovisões, sejam ameríndias ou afro-diaspóricas, pois, o apagamento da pluralidade de cosmovisões, sustentado em imposições epistêmicas imperialistas, invisibilizou ou deslegitimou importantes práticas e modos de produção de

---

<sup>23</sup> É uma instituição internacional, não governamental, com status associativa na UNESCO, criada em 1967 (informação retirada do site oficial do conselho - <https://www.clacso.org/pt/> - acessado em: 07/05/2021).

conhecimento subalterno. É, portanto, a partir das formulações do grupo que refleti acerca da improvisação brasileira enquanto uma prática possível e autônoma, que desloca e ressignifica práticas hegemônicas e apresenta elementos e aspectos particulares.

Importante estabelecer a distinção, formulada por Quijano (2007), entre os termos “colonialismo” e “colonialidade”. Para o autor, os termos são correlatos, mas distintos, assumindo que as relações de colonialidade não findaram com o término do colonialismo. Maldonado-Torres (2007, p. 131) ao discutir essa distinção argumenta que:

o colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo.

Nesse sentido, a colonialidade está presente em critérios de validação acadêmicos, nas culturas periféricas e nas aspirações desses povos (MALDONADO-TORRES, 2007). O conjunto de discursos e práticas, exercidos pela lógica da colonialidade, tem como principal objetivo a subalternização de populações colonizadas, além da manutenção hegemônica das nações colonizadoras (QUIJANO, 2005a). Sendo esses aspectos da colonialidade bastante relevante para a perpetuação da herança colonial.

Embora sejam perspectivas teóricas por vezes tomadas como similares, por pretenderem revisões narrativas e rupturas epistêmicas a partir de lugares periféricos, os termos pós-colonial e decolonial guardam algumas distâncias conceituais. A primeira tem maior relação com as contribuições teóricas, principalmente no campo dos estudos culturais e literários, que tiveram bastante relevância em centros acadêmicos dos Estados Unidos e Inglaterra, a partir dos anos 1980 (BALLESTRIN, 2013). Por estarem relacionados a estes espaços teóricos, os autores pós-coloniais têm estreita relação com autores que compõem o cânone eurocentrado da crítica pós-moderna, dessa forma, elaboram uma crítica que se

sustenta sob a mesma lógica epistêmica do colonizador, e assim, desconsidera o “outro lado da modernidade” (MIGNOLO, 2005, p. 36), ou seja, a colonialidade. É nesse sentido, de incluir a colonialidade nas leituras realizadas neste trabalho, que me aproximei da perspectiva decolonial para abordar a improvisação brasileira. Ainda que sejam necessárias as revisões e a compreensão dessa prática musical, o aspecto colonial e hegemônico, presentes nessa prática, devem ser considerados, e principalmente suas pretensões contra hegemônicas devem ser elucidadas, tanto para compreender suas representações quanto para analisar de que modo sua produção se distancia de outras práticas improvisatórias.

Outra diferença significativa entre esses dois campos teóricos é a noção de modernidade e o momento histórico a ela referente. Tanto na perspectiva pós-moderna quanto nos estudos pós-coloniais, a “modernidade” considerada é a modernidade eurocentrada, historicamente situada no século XVIII. Nesse sentido, é descartado um momento crucial para a formação e desenvolvimento da modernidade/colonialidade, o século XVI (MIGNOLO, 2003). Essas perspectivas, “que tem no século 18 e no iluminismo a fronteira cronológica da modernidade” (MIGNOLO, 2003), acabam por excluir os processos da modernidade/colonialidade operados na América Latina, que ocorrem dois séculos antes.

A crítica decolonial diverge da perspectiva pós-colonial nesse ponto, acerca da modernidade, e, conforme defendido por Dussel (1993), a modernidade tem, inclusive, uma data de nascimento, o dia 12 de outubro de 1492, e enquanto “lado obscuro” a colonialidade inerente a ela. Desse modo, para o Grupo Modernidade/Colonialidade, assim como sugere seu próprio nome, as expressões são correlatas, pois não existe modernidade sem colonialidade (MIGNOLO, 2005), na medida em que a modernidade está intrinsecamente relacionada com a experiência colonial (MALDONADO-TORRES, 2008). Nesse sentido, a partir da leitura decolonial, realizada pelos intelectuais do referido grupo, Mignolo (2003), como citado a cima, afirma que a colonialidade é, portanto, o outro lado da moeda, o lado obscuro e apagado da modernidade.

Abordar uma possível prática improvisatória a partir dessa perspectiva teórica contribuiu para compreender o modo como práticas sociais periféricas articulam noções e práxis hegemônicas. Mobilizar a noção de colonialidade na

discussão desvelou, para além de imposições hegemônicas, tão presentes no ambiente latino-americano, aspectos contra hegemônicos responsáveis pelas gêneses de paradigmas subalternos. Compreendo que, a exemplo de outras práticas sociais periféricas, a prática improvisatória aqui discutida apresenta tanto a absorção de práticas hegemônicas, sua adaptação à contextos heterogêneos, quanto sua contínua ressignificação e deslocamentos. Prática contra hegemônica que, na imposição cultural, absorve o que dialoga com suas próprias noções, e rearticula distintos aspectos para desenvolver novos paradigmas.

A partir dessas distâncias teóricas é que justifico minha abordagem teórica amparada na perspectiva decolonial, desenvolvida pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, para o desenvolvimento desse trabalho. Por oportuno, ciente das distintas grafias que surgem na bibliografia desse campo teórico, utilizei o termo “decolonial”. Optei por essa grafia amparado na sugestão de Catherine Walsh, que sugere utilizar a partícula (de-), com ou sem hífen, como marcador de distinção entre outro termo, “descolonização”. Com isso, espero distinguir a proposta “decolonial” do Grupo Modernidade/Colonialidade, do termo “descolonização”, processo histórico de libertação nacional durante a Guerra Fria (MIGNOLO, 2008).

## 2.2 CONCEITOS DECOLONIAIS

Apresentado o contexto teórico que sustenta esta investigação, para compreender a improvisação no contexto da música instrumental brasileira deslocada de práticas hegemônicas e dotada de aspecto autônomos, discuto os principais conceitos formulados pelos autores do Grupo Modernidade/Colonialidade e de que maneira eles contribuem para a compreensão aqui pretendida. Nesta seção, articulo as noções e os conceitos que integram a crítica decolonial com o objeto pesquisado, expondo de que maneira é possível interpretar as representações acerca da improvisação brasileira, presentes nos discursos dos participantes entrevistados.

Perpassando praticamente toda a literatura decolonial, produzida pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, a colonialidade do poder, enquanto conceito, se apresenta como chave para compreensão dessa perspectiva, e estrutura teoricamente o padrão organizacional da dominação presente na América Latina.

Desenvolvido por Quijano (1989), esse conceito é compreendido como um padrão de poder, que se desenvolve a partir da colonialidade, estruturando uma perspectiva de dominação que permanece após a descolonização política e administrativa. Sendo que, o que permanece após o fim do processo de descolonização, é um modo de constituição das subjetividades do subalterno. Subalterno, enquanto noção teórica neste trabalho, não deve ser compreendido enquanto condições de submissão, mais referente ao que foi inferiorizado, marginalizado e, principalmente, ao grupo que se viu coagido a abandonar suas próprias perspectivas e valores por conta da imposição violenta dos centros hegemônicos, em favor de uma lógica de subjetivação que o limita ao espaço passivo e limitante em seu próprio desenvolvimento.

No desenvolvimento dessa estrutura, o conceito de colonialidade foi sendo articulado em outros âmbitos, para além do poder (BALLESTRIN, 2013). Com isso, o que estava pensado primeiramente em relações econômicas e políticas – a colonialidade do poder referia-se majoritariamente à essas relações – foi sendo ampliado para a colonialidade do conhecimento ou do ser (MIGNOLO, 2010). Além da colonialidade ser o lado obscuro, necessário e indissociável da modernidade, como afirma Mignolo (2003), ela se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser (BALLESTRIN, 2013). Assim, por compreender o modo como a produção de conhecimento é elaborada na colonialidade, como as imposições culturais se estabelecem, e como, a partir dessas imposições, conhecimentos e subjetividades são descartados, apagados e desconsiderados, a colonialidade do saber foi conceito importante para a discussão.

Com a colonialidade do saber, é possível identificar processos em que conhecimentos e epistemologias não-ocidentais são deslegitimados e submetidos a imposições exercidas por formas hegemônicas de conhecimento. Por meio de tais imposições, grupos sociais periféricos tiveram seu patrimônio cultural, e sua produção de conhecimento subalternizados, considerados sem valor (GONÇALVES; FEITOSA, 2019). Da violência epistêmica que emerge dessa situação, que desconsidera saberes não-ocidentais, para posterior legitimação de conhecimentos e saberes hegemônicos, a colonialidade do saber insere e promove a perspectiva ocidental como centro do conhecimento universal.

A promoção dessa perspectiva epistêmica eurocentrada, detentora única da possibilidade de produção de conhecimento, deve-se a designação de superioridade social e cultural que o ocidente articulou em benefício próprio. Essa concepção de superioridade produziu um “sujeito histórico ciente de si como observador de primeira ordem da experiência prática” (BARBOSA, 2020). A pretensa e autoproclamada superioridade, em relação as populações consideradas periféricas pela própria perspectiva ocidental, foi responsável pela noção de que apenas o sujeito ocidental seria capaz de produzir saber e assim, naturalmente responsável pela disseminação global desse conhecimento, tornado único e “universal”. É na esteira dessa percepção que imposições religiosas, culturais e epistêmicas tomaram assento em grupos sociais periféricos, pois, além de serem considerados “não civilizados” e incapazes de desenvolverem suas próprias experiências sociais (noção estabelecida pelo “ocidente civilizado”), ainda era, por parte da empreitada colonizadora ocidental, sua “missão civilizatória”.

Do mesmo modo que uma concepção de superioridade justificou imposições socioculturais, seus instrumentos operacionais foram, entre outros, o controle de expressões distintas das consideradas “evoluídas” em relação as práticas hegemônicas. Dividiu-se, portanto, as populações entre um grupo que se considerava à frente, evolutivamente, dos outros, e, com isso, capaz de implementar instrumentos de dominação através de leis, pactos e repressões e os “outros”, populações “em déficit, atrasados, cuja existência requeria doutrinação, imposição e, claro, controle” (BARBOSA, 2020, p. 161). Foi uma distinção realizada e controlada pela perspectiva hegemônica ocidental, que cumpria um duplo papel de se autodefinir, além de definir o “outro”. Com essa distinção, outro dispositivo da colonialidade se apresenta, sendo um grupo superior e dotado da “missão civilizatória” suas práticas sociais, políticas e religiosas deveriam ser “aproveitadas” em outros espaços sociais, desse modo homogeneizando os distintos grupos sociais. É, a partir desse dispositivo, que grande partir das experiências periféricas foram descartas, descredibilizando e mesmo suprimindo “todas as práticas sociais de conhecimento que contrariassem os interesses” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10) impostos pela dominação ocidental. Desse modo:

a diversidade epistemológica de cada um deles foi eliminada para tornar credível, quer a superioridade do saber que se queria impor, quer a inferioridade do saber que se queria suprimir. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 17)

Tanto as diversas imposições operadas pela colonialidade, com a pretensão de controlar aspectos sociais e culturais de populações periféricas, quanto a invisibilidade e apagamento das práticas e manifestações sociais dessas populações são compreendidas, a partir da perspectiva teórica da crítica decolonial como um instrumento de supressão cultural, ou, epistemicídio. Essa operação conhecida conceitualmente por epistemicídio é definida como “forma de destruição dos saberes e culturas não assimiladas pelo complexo europeu ocidental” (BARBOSA, 2020, p. 164). Portanto, esse dispositivo empreende injustiças cognitivas “que destrói territórios epistêmicos não hegemônicos” (NOGUEIRA, 2013, p. 5). Portanto, essa prática emerge como procedimento de desarticulação e deslegitimação de conhecimentos das populações nativas colonizadas, produzindo um apagamento de cosmovisões periféricas e invisibilizando perspectivas não ocidentais, ou seja, não hegemônicas.

Como afirmam os autores dessa perspectiva crítica, a colonialidade ainda perdura. Desse modo, importa destacar que as violências epistêmicas são marcas da atualidade, sendo produtos da configuração da geopolítica do conhecimento. As particularidades das dimensões distintas da colonialidade (do poder, do saber e do ser) são definidas a partir da lógica de pensamento ocidental. Nesse sentido, a colonialidade, fundamentalmente, reprime a produção de conhecimento dos grupos sociais não-ocidentais, além de negar a perspectiva histórica dessa produção. A partir desse entendimento, é possível considerar o modo como o pensamento ocidental está estruturado, além de desvelar, entre outros aspectos, o silenciamento da história da colonialidade, “história de negações e rejeições de outras formas de racionalidade e história” (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p.22).

A noção de epistemicídio tem presença e efeitos significativos em diversas dimensões da vida social, política e cultural nos locais em que a colonialidade se manifesta. Entre essas dimensões, a formação musical brasileira e o modo como a colonialidade a atravessa, tem particular importância para a representação da autonomia da improvisação brasileira. A formação musical brasileira está estruturada

por pilares eurocentrados, sejam por meio de noções estéticas, de conteúdos teóricos, de repertórios ou de práticas didático-pedagógicas. Os traços de colonialidade na educação musical atravessam toda a institucionalização dessa prática no Brasil, sendo percebida desde a implementação do primeiro conservatório musical brasileiro, o Conservatório Imperial de Música (1841), em que instituições de mesmo fim foram utilizadas como referência (Conservatório de Paris – 1784, e Conservatório de Viena – 1817), estabelecendo assim um *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2015) que elege como modelo e norma da práxis musical a música europeia de concerto.

Na imposição de um modelo hegemônico, com seus cânones, práxis e noções estéticas e pedagógicas como único e legítimo, outros saberes, subalternizados pela colonialidade e identificados como periféricos e sem valor artístico, são inferiorizados e excluídos “de contextos ‘civilizados’ de produção musical e, conseqüentemente, do processo de institucionalização do ensino de música” (QUEIROZ, 2017, p. 137). Traços desse epistemicídio foram observados por Queiroz (2017) em trabalho que analisa a colonialidade presente na estrutura dos cursos de música no ensino superior. Nesse sentido, um primeiro traço de colonialidade que o autor identifica tem origem na nomenclatura estabelecida para designar esses cursos:

Nas dez universidades pesquisadas, os cursos que são denominados de “**música**”, sem qualquer adjetivo ou complementação, são cursos que têm como **única ou maior ênfase a “música erudita ocidental”**: música orquestral, música de câmara, formação de solistas virtuosos, entre outros aspectos vinculados a esse universo musical. (QUEIROZ, 2017, p. 143, grifos meus)

O que emerge dessa nomenclatura utilizada, pela completude das universidades observadas na investigação de Queiroz (2017), é uma associação direta entre o termo “música” e sua vinculação à “música eurocentrada”, noção que dispensa qualquer adjetivação com fim de delimitação da manifestação musical abordada nesses cursos. Em contraposição, outras manifestações musicais precisariam, obedecendo a lógica da colonialidade do saber, de uma obrigatória adjetivação, pois, seriam considerados “subgêneros”, ou “subcategorias” musicais, caso de “música popular” que aparecem em cursos de bacharelado em música “não-eurocentrada” de instituições como Unicamp, UFBA, UFRGS, entre outras. Essa associação do termo “música” com a prática tornada hegemônica pelo ocidente reflete

tanto a colonialidade, uma vez que não há prejuízo de sentido em não adjetivar, quanto a supressão e apagamento de práxis musicais não ocidentais, sendo que essas precisam ser adjetivadas, pois são expressões “locais”, compreendidas pela ótica da colonialidade enquanto uma produção musical menor, ainda em desenvolvimento.

Assim como a designação desses cursos indica colonialidade, os conteúdos também exemplificam epistemicídios presentes na formação musical superior brasileira. Ainda referente ao trabalho de investigação desenvolvido por Queiroz (2017), o autor aborda como os conhecimentos e saberes estão disseminados nas estruturas curriculares dos cursos. A primeira constatação é de que “os conhecimentos e saberes relacionados a essa música [erudita ocidental] ainda são demasiadamente dominantes na educação superior em música” (QUEIROZ, 2017, p. 149), índice que reflete nos dados analisados. Observou-se que enquanto 100% das instituições pesquisadas oferecem cursos e habilitações com ênfase na música erudita ocidental, apenas 40% dessas instituições abordam outras perspectivas musicais, como a música popular. Mesmo a baixa participação de outras manifestações musicais ainda está atravessada por traços da colonialidade, pois são tratadas a partir da ótica ocidental, não levando em consideração suas próprias constituições e saberes. A onipresença da práxis teórico-musical hegemônica é percebida, ainda, em disciplinas comuns aos cursos, como estruturação, linguagem, percepção ou história, que mesmo podendo abordar de maneira mais ampla as distintas manifestações musicais presente no mundo, focalizam, com maior ou menor ênfase, a música erudita ocidental, sendo essa a tendência predominante (*idem*). Desse modo:

a análise das ementas revela que, nesses componentes curriculares, há um domínio absoluto da sintaxe musical característica da música erudita ocidental que, graças aos processos de colonialidade, está incorporada inclusive a outras práticas de música. Em cerca de 90% das ementas analisadas, essas disciplinas fazem menção explícita a dimensões estruturais da música antiga, renascentista, barroca, clássica, romântica e, genericamente, do século XX. (QUEIROZ, 2017, p. 150)

Mesmo não sendo possível a afirmação genérica do modo como outras práticas musicais são abordadas nos cursos superiores de música no país, é

percebida uma tendência de que essas práticas sejam compreendidas a partir de uma visão ocidentalizada. Consequentemente, mesmo em cursos em que o foco é a música popular, caso de alguns bacharelados em instituição de ensino superior, essa manifestação não é tratada a partir das suas próprias especificidades, mas, é a perspectiva ocidental que observa essas manifestações e valora, a seu modo, essas músicas. O contexto de formação musical nos quais essas práticas distintas se inserem, no qual noções ocidentais, transmitidas em disciplinas teóricas, repertórios hegemônicos, como a música erudita ocidental ou o jazz (repertório bastante presente em cursos de música popular) e manifestações musicais populares, acabam por configurar ambientes fronteiriços. Tomo a formação musical no âmbito dos cursos de instituições de ensino superior (IES) como sendo múltipla, cercada por imposições, assim como subalternizações e apagamentos, o que reflete processos e produtos da colonialidade.

Mesmo ciente dessa estrutura imposta pela colonialidade, como discutida acima, o objetivo não é negar a importância do conhecimento ou da práxis musical ocidental, mas, desvelar o modo como essa mesma imposição acaba por deslegitimar outros saberes. A invisibilização de outras práticas impede que outras musicalidades, seus repertórios e suas especificidades sejam amplamente abordados. Sendo gerado, portanto, epistemicídios que prejudicam uma maior compreensão das distintas práticas musicais também relevantes para grupos sociais não ocidentais. Como sustenta Oliveira e Candau (2010), a coexistência de diferentes epistemes ou formas de produção de conhecimento é questão central em um projeto de emancipação.

Para além das questões específicas observadas na dimensão educacional, as características da colonialidade estabelecem que os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, incluindo as próprias imagens do colonizado sejam reprimidos, e substituídos por novos (OLIVEIRA; CANDAU, 2010). Como resultado, “opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação e o esquecimento de processos históricos não-europeus” (*idem*, p. 19), contribuindo para o apagamento de processos e aspectos culturais. Somado a esse apagamento e controle, tanto econômico/administrativo quanto cultural/simbólico, os centros hegemônicos passam a controlar subjetividades, culturas, e principalmente, determinam modos de produção de conhecimento, como argumenta Quijano (2005a):

com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005a, p. 121).

No que se refere ao controle e à dominação cultural, Quijano (1998) elabora uma reflexão, apresentando duas noções, relevantes para o desenvolvimento dessa pesquisa. O autor argumenta que, historicamente, os povos colonizados foram proibidos de expressar suas subjetividades por meios próprios, suas manifestações culturais e artísticas foram reprimidas, eram, porém, aceitas imitações das expressões dos dominadores, para o autor:

a expressão artística das sociedades coloniais dá clara conta dessa contínua subversão dos padrões visuais e plásticos, dos temas, motivos e imagens de origem estrangeira, para poder expressar a sua própria experiência subjetiva, se não a anterior, original e autônoma, se, em vez disso é nova, dominada sim, colonizada sim, porém subvertida o tempo todo, convertida assim em espaço e modo de resistência<sup>24</sup> (QUIJANO, 1998, p. 233).

Quijano focaliza, em suas análises, um processo mais amplo de dominação colonial, sem tratar especificamente de aspectos artísticos em particular, mas apresentando contextos gerais de violência cultural da colonização. Os dominados aprenderam a dar novos significados e sentidos a símbolos e imagens dos dominadores e depois transformá-los e subvertê-los, ressignificando-os e incluindo suas noções estéticas particulares. Como argumenta Quijano (1998), esse processo resulta em manifestações artísticas fronteiriças. A repressão operada pela colonialidade é assim descrita pelo autor:

---

<sup>24</sup> No original: "La expresión artística de las sociedades coloniales da clara cuenta de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos, de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, si en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida también en espacio y modo de resistencia". Tradução do autor.

reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (QUIJANO, 2005a, p. 121).

A repressão acima referida, retoma sua proposta teórica desenvolvida anteriormente (QUIJANO, 1998), que compreende uma “peculiar dialética” entre a imitação e a subversão, sendo este processo característico de conflitos culturais (QUIJANO, 2005b, p. 16). Para o autor, entre as violências impostas pela colonialidade, a proibição, e o conseqüente apagamento e a invisibilidade de manifestações culturais e estéticas, a partir de seus próprios signos e símbolos, foram responsáveis por forjar subversões culturais, na medida em que estas populações colonizadas necessitavam se expressar através do que lhes era permitido. A possibilidade que é aberta, às comunidades locais na colonialidade, permite a reprodução de padrões estéticos hegemônicos, de imagens, símbolos e manifestações trazidas de fora e impostas pelos colonizadores, porém, o modo como tal reprodução/imitação se manifesta estabelece novos significados, reconfigurando o que foi permitido.

É na esteira de sua noção de subversão artístico-cultural, empreendida pela imposição da imitação, que subsidio minha leitura sobre o desenvolvimento da improvisação brasileira. Parto da compreensão de que não há obrigatoriedade na execução de paradigmas improvisacionais hegemônicos, mas sim, um conjunto de dispositivos que incentivam e fomentam, na audiência, o desejo em consumir esse tipo de música, assim como um desejo de músicos brasileiros em executar as expressões musicais hegemônicas. É no processo de oferecer a essa audiência a execução de padrões estéticos determinados e relacionados às hegemonias musicais, além de satisfazer tais desejos individuais, que as relações entre imitação e subversão emergem na prática improvisatória brasileira inserida na música instrumental brasileira.

As subversões que emergem desse processo proibitivo, contribuíram significativamente para a constituição de manifestações artísticas, e culturais, presentes em todo o continente americano. No início do século XX, com o Movimento

Antropofágico<sup>25</sup>, esse processo é desvelado e posto explicitamente como modo de proceder, expondo a operação do colonialismo, estimulando a absorção, e posterior subversão, de práticas desenvolvidas em centros hegemônicos. Entretanto, diferentemente da condição dos mentores intelectuais<sup>26</sup> do movimento modernista do início do século, a possibilidade de subversão não era escolha para populações colonizadas, e sim necessidade, para que fosse possível se expressar de um modo em que nem toda sua subjetividade fosse apagada. A ressignificação dos padrões hegemônicos impostos pela lógica colonial perpassa praticamente toda a história da arte e da cultura americana (BARRÍA MANCILLA, 2017), sendo possível observar tal processo:

na obra do mineiro Aleijadinho, ou na monumental igreja de Potosí, nos quadros da escola de Quito e Cuzco e mais recentemente nos murais dos mexicanos Siqueiros, Riveira, Orozco, como também, e de um modo diverso nas obras de Guayasamín, e Portinari, como também na obra literária de García Márquez, Carpentier, e Guimarães Rosa, por citar os mais expressivos (BARRÍA MANCILLA, 2017, p. 16).

A partir desse processo, que se configura entre a imitação e subversão, é possível identificar produções artísticas fronteiriças. Nesse sentido, mobilizo outro importante conceito decolonial, produtivo para compreender o desenvolvimento da improvisação brasileira, o pensamento fronteiriço, como proposto por Mignolo (2003).

Entre as diversas acepções contemporâneas para o termo fronteira, a noção geográfica é bastante presente no imaginário social. Essa acepção compreende fronteira enquanto a demarcação de um limite, a configuração em que um dado espaço está contido. Para a geopolítica, as diversas fronteiras que dividem o espaço territorial delimitam os Estados-nação, desse modo, “devemos considerar as fronteiras como o resultado de relações de poder entre os povos ou grupos sociais” (LIMA, 2016, p. 534). A partir da década de 1960, outras noções foram sendo discutidas em torno da compreensão da fronteira, principalmente sua importância

---

<sup>25</sup> O Movimento Antropofágico foi uma importante tendência do Modernismo no Brasil nos anos 1920. Com uma matriz dadaísta e uma prática construtivista transfigurada, tal movimento marca uma diferença no cenário internacional do Modernismo, mesmo que desconhecida (ROLNIK, 1998).

<sup>26</sup> Figuram entre os mais representativos, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mario de Andrade.

enquanto “zonas de contato de conflitos interétnicos” (LIMA, 2016), no qual as construções simbólicas identitárias vão dialogando e sendo desenvolvidas.

Alejo Carpentier explora essa noção fronteiriça a partir de uma perspectiva simbólica e cultural. Ainda que considerando o espaço geográfico na análise, sua interpretação focaliza os aspectos simbólicos e identitários de sujeitos artistas vivenciando fronteiras estéticas. O escritor e musicólogo cubano, refletindo sobre a situação particular de músicos e compositores latino-americanos, sugere a imagem de corda tensa, situada na fronteira entre o local e o universal, na qual esses artistas concebem suas obras e performances (CRUZ-LUIZ, 1975). Estas angústias e dilemas, de estar, de um lado, manifestações e ritmos locais tomadas como fonte, e, de outro, práticas e técnicas da tradição europeia – e nesse contexto complexo produzir arte –, é, para Carpentier, uma situação que não gera preocupação para músicos europeus, sendo uma particularidade específica de artistas periféricos.

Essa situação fronteiriça ganha complexidade por meio de interações e adaptações sofridas pelas manifestações musicais no intenso trânsito cultural. Conforme apresentado anteriormente, na esteira do argumento de Lopez (2018) a articulação de ritmos e estilos musicais, assim como suas adaptações em contextos distintos, são comuns na conformação de poéticas contemporâneas. A intensa circulação global de informações e produtos culturais é responsável pelo desenvolvimento de possibilidades estéticas novas (idem, p. 48). Para a autora, os locais periféricos de onde emergem essas reconfigurações artísticas, produzem diálogos complexos e dinâmicos entre propostas hegemônicas e periféricas, possibilitando o surgimento de novas subjetividades. É nesse ambiente que “encruzilhadas interpretativas”, nas palavras de Lopez (2018) são produzidas.

Ainda há outro aspecto que emerge desse contexto teórico, somado a essa noção simbólica da fronteira, que considera aspectos estéticos e culturais para além das delimitações político-administrativa, e que mobilizo com interesse em “interpretar encruzilhadas”. Para o pensamento crítico fronteiriço, a noção de fronteira ganha contorno epistemológico, configurando efetivamente uma possibilidade teórico-analítica. Esse pensamento crítico emerge como “resposta epistêmica do subalterno ao projecto eurocêntrico da modernidade” (GROSFOGUEL, 2008, p. 138). Ainda que não rejeitem a modernidade, evitando assim fundamentalismos unívocos, os autores

do Grupo Modernidade/Colonialidade optam pela redefinição da “retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno” (*idem*). Esse (re)desenho epistêmico fundamenta a crítica produzida por Anzaldúa ([1987] 2016), no qual o paradigma cartesiano é substituído por um modo de pensar centrado tanto na geografia, o espaço vivenciado, quanto na biografia, quem vivencia o espaço (MIGNOLO, 2007 apud NOLASCO, 2016).

Trazendo para o centro da discussão formas silenciadas de pensamento, essa epistemologia fronteiriça inverte o próprio *locus* de enunciação, estabelecendo uma perspectiva que observa e interpreta o mundo de maneira situada, tendo o espaço físico e simbólico, assim como as experiências vivenciadas como fundamentais na prática enunciativa. A contribuição epistêmica em Anzaldúa (2016) é fundamental para o pensamento de fronteira é formulada por Mignolo (2003) como uma condição geoistórica, pois, é necessário “pensar a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade (MIGNOLO, 2003, p. 159). Nolasco (2017) focaliza a importância da expressão “a partir de” para a gênese e desenvolvimento do discurso crítico fronteiriço. Segundo o autor, a utilização desse termo tem uma dupla relevância, pois privilegia tanto o *locus* enunciativo quanto o geoistórico (NOLASCO, 2017).

Além da perspectiva epistêmica que emerge no pensamento de fronteira um outro aspecto desse ambiente geoistórico é formulado pela crítica decolonial. Aspecto que compreende esses espaços fronteiriços, geográficos ou simbólicos, enquanto territórios em que identidades são forjadas no intercâmbio de aspectos culturais. As subjetividades que se localizam em condições fronteiriças transitam entre distintas noções culturais, e as reconfiguram, conformando subjetividades fronteiriças. Também nessa dimensão, as relações de poder estão a todo momento sendo acionadas na configuração identitária periférica, corroborando a noção de “corda tensa” trazida por Carpentier, anteriormente citada. Operam nesse ambiente as imposições culturais hegemônicas e movimentos de resistência, demandando do sujeito fronteiriço a articulação entre distintas práticas sociais. Desse modo, as subjetividades estabelecidas se apresentam sempre em movimento, emergindo da fronteira, nunca são fixas, pois, rearticulam continuamente distintos paradigmas.

No curso do século XX, observa-se um significativo número de abordagens teóricas que focalizam as confluências e interações culturais no contexto latino-americano. Sob o termo de “transculturização”, Ortiz (1963) e Rama (1982) abordaram os contatos culturais (LOPEZ, 2018), seja observando os mecanismos de apropriação e reelaboração, focalizados por Ortiz (1963), ou sua reformulação para identificar processos de modernização imbricados no conflito entre regionalismo e vanguarda, tratados por Rama (1982). Outro termo com ampla utilização no pensamento crítico latino-americano que aborda contextos heterogêneos é “hibridismo” de García Canclini ([1989]1992).

Para o desenvolvimento de sua perspectiva teórica, Mignolo (2003) encontra paralelos conceituais entre algumas abordagens, ampliando esse aparato conceitual sobre espaços intersticiais. Entre as abordagens discutidas pelo autor, e que contribuem para o desenvolvimento do pensamento de fronteira estão, “dupla crítica” e “um pensamento outro” (KHATIBI, 1983); “consciência dupla” (DU BOIS, 1990); “nova consciência mestiça” (ANZULDUA, 1987); e “criolização” (GLISSANT, 1998). Todas as noções articuladas por esses autores, na leitura de Mignolo (2003):

“(…) estão mudando a perspectiva, os termos mais que o conteúdo, do diálogo. Todas refletem criticamente sobre o imaginário do sistema mundial moderno sob a perspectiva da colonialidade do poder e histórias particulares e locais da modernidade/colonialidade”. (MIGNOLO, 2003, p. 125)

Um dos aspectos do pensamento fronteiriço, central na análise aqui empreendida, é a possibilidade de articular leituras nas – e a partir das – margens. Como mencionado, Mignolo (2003) utiliza as fronteiras enquanto *locus* enunciativo, e oferece a esse espaço, seja geográfico ou simbólico, possibilidade produtiva. Como sustenta Palermo (2008), essas fronteiras são concebidas enquanto dimensões de alta porosidade, ambientes nos quais a autora observa intensos contatos e confluências, além de significativos diálogos e interações. Importante ressaltar que, com base em Mignolo (2003), as interações fronteiriças apresentam conflitos e disputas, configurando a própria intersecção enquanto responsável pela geração e desenvolvimento de novas possibilidades estéticas, aspectos que podem ser identificados em diversas manifestações culturais latino-americanas, inclusive, nas produções da música instrumental brasileira.

Para refletir sobre improvisação brasileira, mobilizo duas noções de Mignolo (2003), histórias locais e projetos globais, para compreender o modo como o jazz se apresenta e se manifesta em espaços periféricos. Ressalto que a proposta não é pensar os projetos globais enquanto situados nos países centrais e colonizadores e as histórias locais nos países periféricos e colonizados, mas sim que os projetos globais são “fermentados nas histórias locais dos países metropolitanos” (MIGNOLO, 2003, p. 99). Nesse sentido, compreendo o jazz – ele próprio uma história local – enquanto um projeto global, sendo, desse modo, implementado, encenado e exportado para diferentes localidades. Esses projetos globais, quando transpostos para distintas localidades, são forçados a adaptar-se, integrar-se, passando por assimilações, rejeições ou até mesmo sendo ignorados (MIGNOLO, 2003, p. 10). Os contatos entre histórias locais e projetos globais geram situações fronteiriças, na medida que essas adaptações e integrações são configuradas. Este cenário é potencializado pelo intenso trânsito cultural contemporâneo.

Na esteira das grandes circulações simbólicas globais, a migração de ritmos e estilos, além de suas reconfigurações locais, são comuns à constituição de novas concepções estéticas (LOPEZ, 2018). Assim, novas configurações estéticas são tributárias desses fluxos artísticos, culturais e simbólicos. Reconfigurações que, por meio de movimentos de adaptar, integrar e subverter, ocorrem em locais periféricos. A partir dessas reconfigurações periféricas, que emergem nas práticas improvisatórias no contexto da música instrumental brasileira, compreendo que sentidos fronteiriços estão relacionados com subversões, tanto da prática jazzística quanto das manifestações populares brasileiras, além de outras musicalidades que compõem a música instrumental brasileira.

Durante a condução da pesquisa, observei, portanto, de que maneira a produção de uma improvisação, que emerge nesse contexto fronteiriço, é desenvolvida e quais são as representações dessa produção construída pelos participantes. Considero que, no desenvolvimento da improvisação brasileira, algumas histórias locais, que alcançam o *status* de projetos globais, a exemplo das noções teóricas e estéticas eurocentradas assim como as práticas jazzísticas, interagem com manifestações populares brasileiras, fortemente influenciadas pelas matrizes ameríndias e afro-diaspóricas.

Isso posto, antes do capítulo de análise, discorro, no capítulo seguinte, sobre o modo como foi realizada esta pesquisa. Apresento o percurso metodológico utilizado, as ferramentas de análise, bem como os interlocutores entrevistados.

### 3. PERSPECTIVA METODOLOGICA

Neste capítulo, apresento o percurso metodológico utilizado para o desenvolvimento desta pesquisa. Com a intenção de compreender quais as representações acerca da improvisação brasileira, entre músicos, pesquisadores e radicados, participantes desta pesquisa, realizei entrevistas semiestruturadas com nove participantes. Os participantes foram divididos em três grupos, apresento esses grupos e suas características à frente. Para melhor compreender as noções e representações sobre improvisação brasileira, e com a intenção de dialogar com os dados gerados nas entrevistas realizadas, busquei pesquisas acadêmicas que versaram sobre esse tema, direta ou indiretamente. Assim, trabalhos que tiveram como objeto de pesquisa a prática improvisatória de músicos brasileiros e/ou trabalhos que discutiram o idiomatismo na improvisação de gêneros brasileiros, foram utilizados como dados secundários. Desses materiais, utilizei transcrições, discussões, análises, assim como entrevistas. Com a intenção de apresentar noções musicais acionadas pelos interlocutores, realizei algumas transcrições de improvisações, que foram indicadas por eles, ou que dialogassem com noções musicais discutidas nas entrevistas.

A questão que motiva esta pesquisa é de natureza interpretativa, pois, pretendo aqui compreender de que modo os participantes entrevistados representam a improvisação brasileira no contexto da música instrumental brasileira. Assim, esta pesquisa é de natureza qualitativa, pois, na esteira do que afirma Freire (2010), a denominação “qualitativa” se justifica pelo fato de as pesquisas dessa natureza privilegiarem o “nível subjetivo e, conseqüentemente, interpretativo da pesquisa, ao contrário de outras abordagens que privilegiam maior objetividade, valorizando a explicação objetiva, a relação causa-efeito, a mensuração etc., em vez da interpretação” (FREIRE, 2010, p. 14).

Algumas noções que perpassam a pesquisa qualitativa pautaram o desenvolvimento desse trabalho. O conceito de realidade, em uma pesquisa de abordagem qualitativa, não é considerado um fenômeno “em si”, mas resultado de uma interação dialética com o sujeito (FREIRE, 2010, p.21). A realidade é uma instância relacional, é construída na interação e interpretação entre analista e objeto

de pesquisa. Do mesmo modo, a “verdade” também é considerada relativa, “motivo pelo qual as pesquisas desse tipo não são afeitas a obter resultados generalizáveis, aplicáveis a toda e qualquer situação similar” (FREIRE, 2010, p.22). É com essas noções de realidade e verdade que desenvolvi as interpretações acerca das representações construídas pelos participantes. São noções que se estruturam na interação, de maneira dinâmica e sempre levando em consideração as subjetividades, tanto do pesquisador analista, quanto dos participantes da pesquisa.

Desse modo, estabeleço que as análises aqui realizadas, e, conseqüentemente, as interpretações sobre as representações sobre improvisação brasileira, são resultados da interação entre o pesquisador e os dados. Foi a partir dessa interação que construções interpretativas conceituais foram desenvolvidas e aprofundadas pela teoria fundamentada nos dados (STRAUSS; CORBIN, 2008). Essa perspectiva se alinha à compreensão do conhecimento enquanto uma instância dinâmica e em permanente transformação, matizada pela subjetividade de quem o constrói, como afirma Freire (2010).

Isso posto, as respostas que este trabalho buscou alcançar têm relação direta com a interação e o diálogo estabelecido entre pesquisador e participantes da pesquisa, além dos materiais acadêmicos e artísticos que ampararam as discussões. Retomando o conceito de realidade, no âmbito da pesquisa qualitativa, e na esteira do que afirma Freire (2010), os resultados aqui oferecidos são uma “aproximação da realidade, que deve ser confiável por ser coerente e fundamentada, mas sempre passível de revisão ou de questionamento” (*idem*, p.11). O objetivo não é encerrar o assunto, e sim ampliar e aprofundar a discussão acerca da improvisação brasileira, trazendo para o debate algumas noções e representações que, dessa prática musical performática, emergem.

Na próxima seção, apresento os três grupos de participantes selecionados para o recorte da pesquisa, e apresento, de maneira generalizada, os participantes. Pela norma ética vigente, este trabalho foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa<sup>27</sup>, assim, todas as identidades dos interlocutores são preservadas. Em seguida, discorro sobre o conceito de representação, como desenvolvido por Hall

---

<sup>27</sup> Projeto aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CAAE: 36773120.8.0000.8142) em agosto de 2020.

(2016), para, ao final do capítulo apresentar a metodologia de análise que foi utilizada no desenvolvimento desse trabalho.

### 3.1 OS GRUPOS E OS PARTICIPANTES

Para o desenvolvimento da pesquisa, optei pela divisão dos participantes em três grupos: músicos (GM), pesquisadores (GP) e radicados (GR). A fim de compreender o discurso de cada participante de maneira personalizada, utilizarei a identificação [E1GM], para o primeiro entrevistado do **grupo músicos**, [E2GP] para o segundo entrevistado do **grupo pesquisadores** e [E3GR] para o terceiro interlocutor do **grupo radicados**. Desse modo, foi garantida a preservação das identidades como requerido pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Em cada um desses três grupos, foram entrevistados 3 participantes, totalizando 9 participantes entrevistados. Antes de apresentar o panorama geral dos participantes que compuseram os três grupos, apresento a justificativa para o recorte estabelecido para cada grupo, bem como os critérios para seleção dos participantes.

Um primeiro ponto a ser esclarecido é: todos os participantes são músicos instrumentistas, com estreita relação com a música instrumental brasileira. Entendo que todo músico, em maior ou menor grau, é também um pesquisador. A pesquisa, em sentido ampliado, está inserida na prática musical de qualquer performer, seja conhecendo seu instrumento, seja buscando uma ampliação de repertório, seja resolvendo problemas técnico-musicais.

Porém, optei pela divisão de dois grupos distintos, o primeiro é “músicos” e um segundo grupo é nomeado “pesquisadores”. O que diferencia esses dois grupos é, principalmente, o participante ter realizado pesquisa acadêmica, portanto, músicos instrumentistas que desenvolveram pesquisas sobre improvisação brasileira, compuseram o grupo “pesquisadores”. O fato de ter uma pesquisa desenvolvida em nível de pós-graduação, foi o elemento distintivo para que o músico integrasse este grupo. Com isso, os participantes que integraram o grupo “pesquisadores”, podem ser, e nesse caso são, também, músicos instrumentistas com produção fonográfica e prática performática instrumental.

Os participantes que integraram o segundo grupo, aqui denominados “músicos”, foram selecionados com base no critério da produção. Assim, foram selecionados participantes que tinham uma produção fonográfica com estreita relação com a música instrumental brasileira. Além de serem reconhecidos, no cenário musical brasileiro, como importantes músicos improvisadores. Novamente, importante ressaltar que os participantes que integram esse grupo também são pesquisadores, porém, suas pesquisas se desenvolvem fora da institucionalização acadêmica, e sem nenhum juízo de valor sobre a importância ou validade das pesquisas que esses participantes desenvolvem, aqui, esse critério foi utilizado para compor cada um desses grupos.

O terceiro grupo, “radicados”, se diferencia por uma questão geográfica. Os participantes que compõem este grupo também são músicos instrumentistas e improvisadores, com produção fonográfica estabelecida no âmbito da música instrumental brasileira. Porém, o elemento distintivo desse grupo é: são músicos brasileiros radicados em outros países, e com produção fonográfica realizada nos países em que residem, com participação, principalmente, de músicos de diferentes nacionalidades. A produção fonográfica dos participantes desse grupo circula nos países em que residem, assim, o interesse em realizar entrevistas com esses participantes, é, também, compreender a recepção dessa música em contextos que não o brasileiro, e, principalmente, o desenvolvimento da improvisação brasileira com músicos não brasileiros.

Para a seleção dos interlocutores que compuseram o grupo “músicos” utilizei os seguintes critérios:

- Serem instrumentistas improvisadores;
- Atuarem como compositores/arranjadores;
- Terem produção fonográfica inserida na música instrumental brasileira;
- Atuarem como professores de improvisação.

A partir desses critérios busquei interlocutores que fossem reconhecidos no cenário musical brasileiro, primeiro como instrumentistas com considerável domínio técnico-performático, além de atuarem como compositores/arranjadores. Esse critério garantiu não apenas uma efetiva produção fonográfica dos interlocutores, como uma produção autoral inserida na música instrumental brasileira, contexto musical em cena nessa investigação. A atuação efetiva no contexto da música instrumental brasileira, reconhecida a partir da produção fonográfica e participação em eventos musicais, como festivais, encontros e workshops foi importante para que os interlocutores selecionados tivessem, além de participação nesse contexto musical, notória relevância. Desse modo, considero que suas representações acerca da improvisação brasileira emergem de suas práticas musicais, sendo, portanto, observáveis em suas produções artísticas. Julgando necessário, para o desenvolvimento dessa pesquisa, a compreensão do modo como a improvisação brasileira é trabalhada no âmbito educacional, utilizei como critério de seleção a prática docente voltada para a improvisação. Assim, todos os participantes desse grupo, além de serem professores de música, e de seus instrumentos específicos, atuam, também, como professores de improvisação. Esse critério contribuiu significativamente para observar como esses participantes estruturam suas disciplinas de improvisação, além de verificar o modo como o ensino da improvisação brasileira é tratada.

Na seleção dos interlocutores que compuseram o grupo “pesquisadores” os critérios de escolha observados foram:

- Terem titulação acadêmica mínima de mestres;
- Atuarem como músicos improvisadores;
- Estarem inseridos, profissional ou academicamente, no contexto da música instrumental brasileira;
- Terem publicações que versem sobre improvisação brasileira.

Para compor o grupo de interlocutores desse segmento, o principal critério considerado foi a produção acadêmica desses participantes focalizar a improvisação brasileira. Todos os participantes selecionados desenvolveram pesquisa acadêmica *stricto sensu* em que os objetos de pesquisa foram personagens ou aspectos relacionados a música instrumental brasileira, tendo a improvisação, se não como objeto principal, pelo menos como tema transversal em suas pesquisas. Além de serem pesquisadores próximos ao tema dessa investigação, optei por selecionar músicos com efetiva atuação no cenário musical em que a improvisação aparece de maneira relevante em suas produções, assim, todos os participantes desenvolvem trabalhos musicais no contexto da música instrumental brasileira, seja em produções fonográficas autorais ou como instrumentistas convidados. Essa conjugação de trabalhos acadêmicos acerca da improvisação conciliada à atuação profissional como músicos improvisadores, contribuiu para reflexões, desses interlocutores, sobre as representações e aspectos particulares da improvisação brasileira.

Para o recorte e seleção do grupo “radicados”, os critérios de seleção seguiram as seguintes diretrizes:

- Residirem há pelo menos 10 anos no exterior;
- Terem produção fonográfica inserida na música instrumental brasileira como compositores nos países que residem;
- Serem acompanhados por músicos não brasileiros em suas produções musicais;
- Atuarem como professores de improvisação brasileira para não brasileiros.

A inclusão desse grupo para a pesquisa se justifica pelo interesse em compreender o modo como a música instrumental brasileira é produzida em diferentes localidades. Optei por selecionar interlocutores com extensa presença no cenário musical dos países em que residem, sendo o tempo maior que 10 anos, período

suficiente para conhecer a cena local, além da possibilidade de desenvolverem trabalhos musicais autorais com músicos locais. Com esse grupo busquei observar como a improvisação brasileira é produzida por músicos não brasileiros, e principalmente, como os interlocutores, portanto os músicos radicados, manipulam elementos musicais brasileiros na produção musical desenvolvida fora do seu país de origem e com músicos estrangeiros. A necessidade desses participantes serem professores de improvisação brasileira foi incluída como critério de seleção para que fosse possível observar como a improvisação brasileira pode ser trabalhada com músicos de diferentes nacionalidades. O objetivo aqui foi compreender como os aspectos musicais brasileiros são trabalhados no desenvolvimento musical de músicos estrangeiros com interesse em executar uma improvisação musical que dialogue com as estruturas rítmicas brasileiras.

A composição do quadro de interlocutores foi pautada por uma orientação plural. Com essa perspectiva, optei pela seleção de distintos grupos sociais, considerando diferenças raciais, etárias e de gênero. Ainda que essas categorias não tenham figurado como aspectos a serem analisados nas entrevistas, orientei-me pelo entendimento de que uma maior diversidade de interlocutores pudesse contribuir para a pluralidade de representações a compor o corpus da pesquisa. A mesma orientação igualmente pautou a escolha de músicos e musicistas de diferentes regiões do país, com isso, foram convidados interlocutores de diferentes regiões brasileiras, conforme quadro abaixo.

<b>Quadro de participantes</b>		
Participante	Instrumento	Localidade
E1GM	Cordas	Sudeste
E2GM	Sopros	Nordeste
E3GM	Sopros	Nordeste
E1GP	Cordas	Centro-Oeste
E2GP	Teclas	Norte
E3GP	Voz	Sudeste
E1GR	Cordas	América do Norte
E2GR	Sopros	Europa
E3GR	Teclas	América do Norte

Definido os grupos e selecionados os participantes iniciei a geração dos dados. As entrevistas foram realizadas entre outubro de 2020 e janeiro de 2021, período ainda crítico da pandemia de COVID-19. Pela indicação sanitária, além da impossibilidade de deslocamento de todos os participantes, optei pela realização das entrevistas por videochamada, sendo todas elas videogravadas pelo próprio software utilizado, além de um registro de áudio para segurança<sup>28</sup>. As entrevistas tiveram um roteiro de assuntos semiestruturado, ainda que outros temas pudessem ser tratados, os eixos temáticos por mim propostos foram:

- Sobre a iniciação musical do participante;
- Primeiros contatos com a música instrumental brasileira;
- A influência da prática jazzística na improvisação;
- A influência de um paradigma brasileiro de improvisação;
- Improvisadores de contribuíram para o desenvolvimento da improvisação brasileira;
- Improvisação brasileira na educação musical.

As entrevistas tem por volta de 1h30, em média, e foram transcritas com base nas convenções apresentadas no quadro abaixo, adaptadas de Marcuschi (2003):

---

<sup>28</sup> Todos os participantes foram convidados a participar de forma voluntária apenas depois da aprovação no CEP.

<b>Tabela de convenções</b>	
...	Pausa curta
eh, ah, ih	Pausa preenchida
“ ... ”	Discurso indireto
MAIÚSCULO	Ênfase
<i>Itálico</i>	Termos em outras línguas
((...))	Comentário
(...)	Supressão de trecho

Para a análise dessas entrevistas foi utilizado, enquanto metodologia de análise, a Teoria Fundamentada nos Dados, método que será detalhado à frente. A partir dessas entrevistas, e da construção teórica gerada pela Teoria Fundamentada nos Dados, investiguei as representações acerca da improvisação brasileira para os participantes da pesquisa. A noção de representação aqui utilizada refere-se ao conceito estabelecido por Stuart Hall (2016) enquanto um modo como as pessoas representam os objetos e a utilização dessas representações enquanto objeto de análise, noção que discuto a seguir.

### 3.2 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Apresento nessa seção a noção de representação mobilizada nas análises realizadas. A noção foi formulada por Stuart Hall, importante nome da área dos Estudos Culturais e filiado ao enfoque construtivista, na sua vertente discursiva. O conceito de representação, na acepção realizada por Hall (2016), diz respeito a produção de sentidos, mediados pela linguagem. Utilizo esse conceito com o objetivo de interpretar sentidos acerca da improvisação brasileira, sua produção e circulação, buscando compreender os significados que emergem nos enunciados dos participantes dessa pesquisa.

Nessa perspectiva de representação, a linguagem tem importância central para a produção de significados, pois, é “o meio privilegiado pelo qual damos sentido as coisas, onde o significado é produzido e intercambiado” (HALL, 2016, p. 17). Como argumenta Hall (2016):

(...) esta [a linguagem] se torna fundamental para os sentidos e para a cultura e vem sendo invariavelmente considerada o repositório-chave de valores e significados culturais (p. 17).

É por meio da linguagem que pensamentos e ideias são representados na cultura, sendo a representação pela linguagem essencial aos processos pelos quais são produzidos os significados (HALL, 2016). Desse modo, tanto a linguagem como a cultura têm papel bastante relevante para a produção e circulação das representações, isso traz a necessidade de apresentar a definição de cultural para este trabalho.

Entre as possibilidades conceituais de compreensão acerca da cultura, uma oferece definição bastante significativa para esse trabalho, assim, cultura será aqui compreendida como:

(...) um sistema compartilhado de valores, de representações e de ação: é a cultura quem orienta a forma como vemos e damos inteligibilidade às coisas que nos cercam; e é ela quem orienta a forma como agimos diante do mundo e dos acontecimentos (MAHER, 2007, p. 8).

Assim, a partir da noção de Hall (2016), cultura não será aqui compreendida como um conjunto de coisas, ou produtos culturais (livros, pinturas, programas de TV, entre outros), mas como um conjunto de práticas. Como define Maher (2007), cultura é uma produção histórica e construção discursiva, portanto abstrata (p. 8), desse modo, constituindo-se como “processo ativo de construção de significados” (*idem*). E, por não ser homogênea, nem unívoca (MAHER, 2007), por conter grande diversidade de significados e representações sobre o mesmo tema (HALL, 2016), ela pode ser alvo de disputa – o que frequentemente ocorre (MAHER, 2007). Sendo esse aspecto da cultura bastante significativo para compreender o modo como a improvisação brasileira, ou a sua proposta, está inserida no campo da música improvisada, no contexto específico da música instrumental brasileira.

Hall (2016) argumenta que os sentidos são constantemente elaborados e compartilhados nas interações pessoais. Eles são produzidos em uma variedade de mídias e tanto regulam como organizam práticas sociais. É a partir de uma

representação negociada, produzida e disseminada, sobre a improvisação brasileira, que práticas improvisatórias se estabelecem. Na segunda metade do século XX, artistas improvisadores e grupos musicais, de maneira mais efetiva, negociaram sentidos musicais identitários sobre modos escalares, figuras rítmicas, acentos e articulações, legitimando aspectos musicais enquanto representativos de uma musicalidade brasileira.

Porém, um aspecto dessa construção de sentido é que ele não é fixo e imutável, mas se modifica historicamente, ou melhor, é modificado pelos sujeitos historicamente situados. Por essa mutabilidade histórica dos sentidos há a necessidade de compreender e interpretar os sentidos que circulam socialmente. No caso específico desse trabalho, o que pretendi interpretar foi: quais as representações, ou seja, quais são as noções e sentidos compartilhados pelos participantes, acerca da improvisação brasileira enquanto uma prática performática. Ciente de que o sentido não é inerente às coisas, nunca é fixado, final ou absoluto, sendo, portanto, construído e produzido. O sentido é resultado de uma prática significativa, uma prática que produz sentido. Do mesmo modo, os conteúdos musicais não “significam” elementos nacionais, e sim o modo como foram negociados e legitimados é que contribuem para essa perspectiva.

Desse modo, “o sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra, somos nós, [sujeitos sociais], que fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural” (HALL, 2016, p. 41). Os elementos musicais, os gestos, as figuras rítmicas que identificamos como “brasileiras” passam por processo semelhante, o sentido, ou a noção identitária não estão nesses conteúdos, mas nas construções simbólicas que desenvolvemos sobre eles. Assim, não é a “síncope característica”, como argumenta Mário de Andrade (1928), que é uma síncope brasileira, mas sim o modo como negociamos sentido acerca dessa figura, o modo como interpretamos, performaticamente, e o modo como a legitimamos, fixou um sentido identitário. Sendo a identificação, compreensão e interpretação desses elementos, entre os participantes da pesquisa, o objetivo desse trabalho.

Hall argumenta que significados culturais, organizam e regulam práticas sociais, e que estas influenciam nossa conduta, gerando efeitos reais e práticos (2016,

p. 20). Essa regulação de práticas, possivelmente, influencia na construção de uma representação da improvisação brasileira. Nessa significação cultural, são gerados efeitos reais e práticos, que interferem no que representamos enquanto “elementos sonoros brasileiros”. Essa construção social, acerca de elementos práticos que emergem enquanto proposta de “brasilidade”, legitimados por agentes sociais, e estabelecidos nas práxis da improvisação no contexto da música instrumental brasileira, é justamente o que pretendo desvelar, com o intuito de compreender como a improvisação brasileira se apresenta nos discursos, seja dos participantes de pesquisa, ou em trabalhos acadêmicos que versam sobre ela.

### 3.3 A TEORIA FUNDAMENTADA NOS DADOS

Neste trabalho utilizei, enquanto ferramenta analítica, a Teoria Fundamentada nos Dados (TFD), para analisar as entrevistas realizadas com os participantes. Esse método de análise foi desenvolvido originalmente por dois sociólogos, Barney Glaser e Anselm Strauss, em livro publicado em 1967. Essa ferramenta analítica concilia duas tradições filosóficas opostas, no contexto da sociologia, que estão representadas por seus dois criadores. Glaser, alinhado ao positivismo da Universidade de Colúmbia, e, a partir dessa perspectiva, propõe rigorosos métodos de codificação à teoria fundamentada, oferecendo à mesma um empirismo controlado. O autor teve como intenção codificar os métodos da pesquisa qualitativa, desmistificando o processo de pesquisa, e para isso, desvelou as estratégias específicas para o desenvolvimento de uma metodologia de análise a ser aplicada nos dados coletados (CHARMAZ, 2009).

A outra tradição filosófica, que oferece complementaridade no desenvolvimento e consolidação da teoria fundamentada, é a pragmática e a pesquisa de campo, tributária da filiação de Strauss à escola de Chicago. Compreendendo os seres humanos como agentes ativos de suas vidas, o autor focalizou majoritariamente os processos e ações sociais, em busca da interpretação de significados. Uma das principais contribuições de Strauss, no desenvolvimento da teoria fundamentada, foi a noção de que os significados sociais subjetivos se baseiam no uso da linguagem e emergem por meio das ações (CHARMAZ, 2009, p.21).

Como apresentado na seção anterior, a linguagem tem importância significativa para o estabelecimento dos significados sociais. Essa perspectiva de Strauss, tem estreita relação com a noção de linguagem em Hall (2016), especificamente no modo como as representações são compartilhadas socialmente, enquanto processo, e a importância da linguagem na construção dessas representações. Assim, tanto a noção de representação de Hall (2016), quanto a Teoria Fundamentada no Dados, compreendem a linguagem enquanto aspecto essencial para a produção e circulação de sentidos.

Retomando o desenvolvimento dessa teoria, durante a segunda metade do século XX, os dois autores, Glaser e Strauss, seguiram direções divergentes em relação ao desenvolvimento da teoria fundamentada, sendo possível identificar ao menos duas linhas distintas inseridas nessa perspectiva metodológica. Glaser, próximo à perspectiva positivista, permaneceu coerente a sua exegese inicial do método e, dessa forma, “definiu a teoria fundamentada como um método de descoberta, tratou as categorias como algo cujo surgimento se dava a partir dos dados, baseou-se no empirismo objetivo e, muitas vezes, restritos, e analisou um processo inicial básico” (CHARMAZ, 2009, p.22). Strauss, em coautoria com Juliet M. Corbin (CORBIN; STRAUSS, 1990), favorece também novos procedimentos técnicos, em vez de enfatizar os métodos comparativos, caros à primeira formulação da teoria fundamentada (CHARMAZ, 2009).

Ainda que a Teoria Fundamentada nos Dados fosse, em sua gênese, uma alternativa à abordagem positivista, é possível identificar uma aproximação, em sua formulação inicial, com o paradigma positivista (COONEY, 2010). Nesse sentido, a linha desenvolvida por Glaser “assume uma visão mais positivista na medida que compreende que a teoria emergente deve ser o resultado de uma análise parcial e objetiva dos dados” (NAZARIO, 2017, p. 105), assim, me afasto dessa perspectiva, e me alinho à reformulação da teoria fundamentada elaborada por Strauss e Corbin (1990). Mesmo com algumas divergências, alguns aspectos da teoria fundamentada são compartilhados por Glaser e Strauss & Corbin, entre eles cito: a análise comparativa; a escrita de memorandos; os processos de codificação; a amostragem teórica; e a sensibilidade teórica (RENNIE, 1998, apud BULAWA, 2014). Assim, no refinamento da teoria, proposta por Strauss e Corbin (1990), orientações explícitas,

quanto a maneira de analisar os dados, contribuem significativamente no desenvolvimento da pesquisa.

Neste trabalho, portanto, filio-me as propostas metodológicas desenvolvidas nos trabalhos de Strauss & Corbin (1990) e Charmaz (2009), por compreender que sua orientação de realizar a revisão de literatura durante a coleta e a análise dos dados contribuem para a sustentação das interpretações. Assim como as experiências pessoais e profissionais oferecem maior sensibilidade e percepção no momento das análises, aspectos não presentes na abordagem glasseriana. Isso posto, apresento os procedimentos metodológicos, desenvolvidos nesses trabalhos.

A teoria fundamentada tem ampla utilização em pesquisas qualitativas em diversos campos do conhecimento, como, enfermagem, psicologia, educação entre outros. A ampla utilização desse método analítico tem relação com a sua flexibilidade e adaptação, elementos próprios do método. Strauss e Corbin (2008), afirmam que os procedimentos apresentados por ele, para o desenvolvimento de uma teoria fundamentada, não devem ser tomados de maneira rígida, ou de forma dogmática, mas, de maneira criativa e flexível. Sendo, portanto, a capacidade de adaptação e flexibilidade desse método analítico, assim como a possibilidade em desenvolver uma interpretação analítica, oferecida pela teoria fundamentada, a justificativa de sua utilização neste trabalho.

Cada um dos procedimentos apontados e discutidos abaixo foram apresentados de modo linear, apenas para melhor compreensão, com a intenção de explicar a lógica e os procedimentos. No desenvolvimento da pesquisa, no processo de geração e análise dos dados, esses procedimentos se entrelaçaram e se retroalimentaram. A ação do pesquisador em ir e vir entre os dados, as categorias, os conceitos, a fortuna crítica, e o retorno aos dados, se apresenta como elementar no desenvolvimento dessa teoria. Essa movimentação é cíclica, e essencial na teoria fundamentada, esses movimentos alimentam e incitam as próximas ações, mantendo o pesquisador próximo aos dados, e fundamentando suas leituras a partir dos seus dados.

Após a primeira geração de dados, foi iniciado o processo de codificação desses dados. A codificação é um processo analítico no qual os dados são divididos, conceitualizados e novamente integrados, com o objetivo de formar uma teoria

(STRAUSS; CORBIN, 2008). O objetivo da codificação é a categorização de segmentos dos dados, a partir de nomes curtos ou resumos analíticos que explica cada trecho das entrevistas (CHARMAZ, 2009):

Codificar significa categorizar segmentos de dados com uma denominação concisa que simultaneamente, resume e representa cada parte dos dados. Os seus códigos revelam a forma como você seleciona separa e classifica os dados para iniciar uma interpretação analítica sobre eles (CHARMAZ, 2009, p. 69).

Importante ressaltar que as técnicas e procedimentos utilizados na teoria fundamentada são ferramentas, e não devem orientar as análises (STRAUSS; CORBIN, 2008, p. 66). A geração dos dados, sua posterior análise, na qual o processo de codificação é fundamental, e a eventual teoria emergente tem estreita relação entre si. Foi no trânsito entre essas etapas e procedimentos que a interpretação analítica acerca das noções e representações da improvisação brasileira, fundamentadas nos dados, emergiram.

Análise não é um processo estruturado, estático ou rígido. Ao contrário, é um processo de fluxo livre e criativo, no qual os analistas se movem rapidamente para frente e para trás entre os tipos de codificação, usando técnicas e procedimentos analíticos livremente e em resposta à tarefa analítica que têm em mãos (STRAUSS; CORBIN, 2008, p.65). Alguns termos são utilizados na nomenclatura de cada etapa da codificação, Charmaz (2009) apresenta duas fases específicas desse processo, a codificação inicial e a codificação focada. Na primeira o foco recai sobre fragmentos dos dados, como palavras, linhas, segmentos e incidentes. Na segunda fase, é selecionado, entre os códigos iniciais, os que se apresentam mais úteis para o desenvolvimento de categorias analíticas.

Strauss e Corbin compreendem essa codificação inicial como microanálise (2008), classificando-a como uma análise detalhada, também chamada de análise linha a linha, porém, pode ser aplicado por palavra, frase ou parágrafo (STRAUSS; CORBIN, 2008). A codificação inicial – ou a microanálise - traz características tanto da codificação aberta quanto da axial. Ela envolve exame e interpretação de dados. Nessa análise linha a linha, temos a oportunidade de discutir, cuidadosamente, como o participante usou palavras, frases e parágrafos. O que aquela palavra/linha/frase

parece significar, ou poderia significar? Utilizei, para o desenvolvimento da pesquisa, majoritariamente a codificação frase a frase, buscando a construção de sentido nesse fragmento, porém, quando necessário, códigos e sentidos que emergiram de palavras utilizadas, pelos participantes, foram detidamente observadas.

Para a pesquisa, após uma primeira coleta de dados, foi iniciada a codificação aberta. Essa codificação é a mais detalhada, embora não seja necessário realizá-la em todo o material coletado, é fundamental utilizá-la no início da pesquisa, pois, essa codificação, que analisa em detalhe cada palavra, linha, frase e situação, contribui significativamente para o desenvolvimento do estudo. Com a primeira fase da codificação o analista se mantém próximos aos dados, define o que está emergindo deles, e começa a debater sobre as possibilidades de significados ali presentes (CHARMAZ, 2009). O processo de codificação tem importância significativa para a distância analítica, e principalmente, esse processo contribui para o desenvolvimento posterior das categorias. As categorias teóricas, que contribuem para o desenvolvimento da teoria fundamentada e interpretação analítica dos dados, são resultados teóricos desenvolvidos a partir da codificação (CHARMAZ, 2009), e o aprofundamento dessas categorias ocorre na segunda fase da codificação, nomeada por codificação focalizada.

Na teoria fundamentada, categorias são conceitos derivados dos dados. Compreendo, no contexto dessa teoria, que códigos, rotulações e conceitos, são sinônimos, essas três palavras indicam o processo de nomeação de seções específicas nos dados. Os códigos iniciais tornam-se propriedades ou descritores explicativos de um código central na codificação focalizada, e esse código, que aglutina outros códigos, passa a ser considerado uma categoria. Agrupar conceitos em categorias é importante porque permite ao analista reduzir o número de unidades com as quais trabalha (STRAUSS; CORBIN, 2008, p. 114). Estabelecidas as primeiras categorias, busquei compreender as propriedades e dimensões que às compõem. Propriedades são características ou atributos, gerais ou específicos, de uma categoria, enquanto dimensões representam a localização de uma propriedade ao longo de uma linha de faixa.

Importante ressaltar que os códigos iniciais são provisórios, é parte do processo analítico o frequente retorno aos dados, e aos códigos que emergiram deles,

para novas reflexões e possíveis reformulações, na medida em que novos dados, ou códigos mais elaborados e conceituais, apareçam. Esse frequente trânsito entre os dados e os códigos, faz com que suas categorias analíticas ganhem profundidade ampliando suas propriedades e dimensões.

Desse modo, a etapa subsequente de codificação, e análise, é a codificação focalizada, essa linearidade é apenas teórica, lembrando que a codificação é um processo dinâmico e fluído. Essa codificação condensa os dados, tornando os códigos mais direcionados, seletivos e conceituais. Um dos objetivos dessa codificação é sua capacidade de detectar e desenvolver as categorias que mais se destacam, em grandes quantidades de dados, contribuindo para a explicação e síntese dos dados a partir de códigos com maior compreensão analítica (CHARMAZ, 2009).

Há ainda um terceiro tipo de codificação, o objetivo desse procedimento é a reunião conceitual, após a fragmentação dos dados na codificação aberta. O processo de relacionar as categorias às subcategorias, a fim de especificar suas propriedades e dimensões, para que os dados sejam recompostos em uma narrativa analítica coerente, é chamado de codificação axial (CHARMAZ, 2009; STRAUSS; CORBIN, 2008). Com o objetivo semelhante, a codificação teórica (GLASER, 1978), evita a necessidade da codificação axial, pois, reúne “novamente a história fragmentada (*idem*, p. 72). Essas codificações sofisticadas, tanto a axial quanto a teórica, buscam a rearticulação dos códigos e categorias, além da ampliação da profundidade conceitual dos mesmos, para que uma estrutura explanatória coerente emergja da análise.

As perguntas, elaboradas a partir das entrevistas, assim como as comparações entre elas são procedimentos essenciais para a geração da teoria fundamentada. A proposta é que um caso, ou as noções que emergem de uma entrevista, contribua para a compreensão dos outros casos, desse modo, e a partir das codificações feitas durante o processo, as possíveis lacunas referentes às categorias sejam suprimidas nas próximas. Assim, uma entrevista alimenta e tenciona elementos e aspectos conceituais a serem aprofundados nas próximas. Dessa forma, utilizei uma entrevista, e principalmente os códigos gerados a partir dela, para ampliar

o leque de possíveis significados, propriedades, dimensões e relações observados em qualquer parte dos dados.

Os métodos de construção de teorias, como esses fornecidos pela teoria fundamentada nos dados, contribuem significativamente com o pesquisador, se o objetivo desse é “criar entendimentos, novos e teoricamente expressos” (STRAUSS; CORBIN, 2008). Essa possibilidade aberta pela teoria fundamentada justifica sua utilização nessa pesquisa, os procedimentos, sistematicamente desenvolvidos pelos autores aqui apresentados, possibilitam que as representações e noções acerca da improvisação brasileira sejam interpretados com o rigor que a pesquisa acadêmica exige.

#### **4. CATEGORIAS E REPRESENTAÇÕES SOBRE UM POSSÍVEL PARADIGMA IMPROVISATÓRIO**

As representações, socialmente construídas, têm grande efeito e presença nas práticas sociais. Levo isso em consideração quando julgo a necessidade de compreender o modo como os interlocutores dessa investigação constroem os discursos e acionam representações sobre a improvisação brasileira. Na presente seção, organizei as três grandes categorias, que foram observadas e construídas a partir da Teoria Fundamentada nos Dados aplicada nas entrevistas por mim realizadas. A primeira delas, “sobreposição de gêneros” indica possibilidades improvisacionais e, considerando essas estratégias que podem ser acionadas por improvisadores, a representação de que as estratégias utilizadas, assim como os conteúdos manipulados, devem dialogar com as estruturas sonoras e estilísticas performada pela seção rítmica.

Entre os possíveis caminhos improvisacionais, enunciados pelos participantes da pesquisa, o paradigma jazzístico figura como uma importante referência musical, assim como apresenta traço de colonialidade. São essas questões que compõem as propriedades e dimensões da segunda categoria, nomeada por “influência jazzística”. A partir das entrevistas, foi possível observar uma polissemia na expressão “jazz” empregada pelos participantes. Busquei organizar esses sentidos, a partir dos discursos, e organizar as noções e representações que emergem dos distintos significados associados à essa expressão. Compreendo que é, a partir dessa categoria, que manifestações de colonialidade emergem com maior vigor, principalmente na compreensão de “jazz como prática pedagógica” em que os conteúdos sonoros, além de processos de homogeneizações de paradigmas improvisacionais são desvelados.

Em respostas aos processos impositivos da “influência jazzística” e, considerando a possibilidade considerável de estratégias improvisacionais anunciadas na categoria “sobreposição de gêneros”, a última categoria aqui discutida, e central para as análises, tem estreita relação com a possibilidade decolonial da improvisação brasileira. Na terceira categoria, aqui nomeada por “consciência rítmica”, busquei salientar as ações decoloniais, fortemente mobilizadas pelos

participantes, assim como as respostas contra hegemônicas e as estratégias para o desenvolvimento de uma prática improvisacional autônoma. De maneira unânime entre os interlocutores, as estruturas rítmicas, os instrumentos de percussão, e as claves rítmicas dos gêneros musicais populares brasileiros foram identificados como principais aspectos a serem considerados, na intenção de desenvolver linhas improvisadas que se distanciem de paradigmas hegemônicos.

No desenvolvimento desse capítulo apresento excertos das entrevistas, sempre respeitando o anonimato dos participantes, como previsto pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP). Durante as análises e considerações dos discursos e representações, algumas expressões aparecem em negrito, são citações diretas dos interlocutores. Utilizo essas expressões para compor as análises e apresentar os significados que estão sendo acionados no discurso. A partir de discussões específicas e representações sobre possibilidades improvisacionais, optei por inserir transcrições de improvisações, ou que foram pontualmente citadas pelos interlocutores, ou que problematizam sentidos acionados pelos participantes.

#### 4.1 SOBREPOSIÇÃO DE GÊNEROS

A categoria “sobreposição de gêneros” tem como propriedade principal o reconhecimento, por parte dos participantes, de distintos paradigmas improvisacionais, representados em torno do código “estratégias de improvisação”. Inicialmente considerado um código durante o processo analítico, a “sobreposição de gêneros” garantiu um status de *categoria* por conta de sua ampla recorrência nos discursos, e pela sua relevância enquanto representação no desenvolvimento da improvisação brasileira. Esta categoria surge através da percepção de um incômodo recorrente relatado pelos improvisadores entrevistados com relação à presença de elementos caracterizantes de gênero na improvisação e a relação destes com a construção conjunta a favor da caracterização de um estilo, interferindo na qualidade da interação entre todos os envolvidos. Quando estes elementos não estão presentes, ou ainda, mesmo que presentes, não sendo possível estabelecer uma contribuição mútua na caracterização, existe a sensação de desconexão entre a parte improvisada

e os demais elementos musicais de forma a ser considerada como uma “música sobre outra música”, gerando frustração e incômodo.

Os relatos convergem para a impressão de uma performance na qual o improvisador está “descolado” dos demais músicos, não criando um diálogo contributivo em conjunto, que respeite determinados paradigmas próprios do estilo ao qual se propõe, fazendo com que surjam duas linhas musicais paralelas, sobrepostas e desconectadas, que não se convergem no mesmo gênero, daí a denominação “sobreposição de gêneros”.

Como apresentado no primeiro capítulo, a prática da improvisação percorre diversos contextos musicais, e pode ser utilizada a partir de diferentes paradigmas. No contexto da música de concerto, práticas improvisatórias, notadamente no período barroco, atingem seu apogeu, além de serem amplamente utilizadas nos períodos clássico e romântico como importante ferramenta composicional. Em diversos contextos do continente africano, é possível observar práticas musicais improvisadas que configuram paradigmas específicos de improvisação que dialogam com noções e valores sociais específicos. Da mesma maneira, o *dastgah*, sistema modal para criação musical na tradição persa, também representa possibilidade improvisatória particular, desenvolvida e valorada pelo grupo social em que está envolvida.

A improvisação é prática transversal em diversos contextos sociais, Fridman (2013) expõe a importância da improvisação no contexto da música não ocidental como “ápice na performance, sendo que a habilidade de improvisar é tida como o estágio máximo que um músico pode atingir” (p. 56). A afirmação reflete o valor da prática em diversos contextos musicais, por exemplo, a tradição musical indiana, em que modelos pré-fixados da *raga* estruturam práticas musicais improvisadas que constituem importantes aspectos culturais e sociais compartilhados pelos sujeitos.

Retomo essas práticas como exemplos de possibilidades improvisacionais, desenvolvidas culturalmente por grupos sociais a partir de suas próprias noções e valores sociais compartilhados. Considerando os discursos dos interlocutores desta investigação, foi possível observar alguns paradigmas improvisacionais que tem efetiva relação com suas práticas musicais. Desse modo, uma gama de possibilidades

se apresentou nos discursos dos participantes, sugerindo paradigmas improvisacionais outros, referenciados e utilizados em diversas situações musicais.

Como dito anteriormente, entre as dimensões que estruturam a categoria “sobreposição de gêneros”, a partir dos discursos dos interlocutores, uma indica a noção de distintas possibilidades paradigmáticas para o desenvolvimento improvisatório. A noção de “estratégias de improvisação” apareceu de maneira ampla e estruturada em diversas entrevistas, apontando uma considerável gama de perspectivas musicais para o desenvolvimento da improvisação. Apresento nessa seção as “estratégias” mais recorrentes, desvelando representações acerca de suas possibilidades para a improvisação brasileira. Essa dimensão aponta para um conjunto significativo de caminhos possíveis para a improvisação, rompendo, desse modo, com hegemonias estruturadas por colonialidades.

Focalizarei as perspectivas mais relevantes e recorrentes enumeradas pelos interlocutores. Discursos pontuais como: **“eu vou vestindo personagens”** (E2GM) que indica uma improvisação a partir de “ambientes sonoros”; **“a coisa que eu dou mais atenção é o desenvolvimento de motivos”** (E2GR), que remete a improvisação motivica, sexta taxonomia de improvisação, de Givan (2003); **“a improvisação dos repentistas”** (E1GM), em relação a particularidade dessa improvisação e sua distância em relação a prática jazzística; **“são elementos estéticos que vão dar essa cara também”** (E2GP), sobre o recurso timbrístico para desenvolvimento de improvisações, ainda que presentes nos discursos, foram acionados em menor escala.

Em respostas a questão sobre os aspectos que mais distanciam a prática improvisatória jazzística a uma perspectiva brasileira, um dos interlocutores radicados argumentou que **o fraseado** seria o grande elemento distintivo desses paradigmas:

**E3GR: O fraseado.** Por exemplo, **o fraseado do samba é uma coisa tão única, o fraseado do choro é uma coisa tão única, totalmente diferente do jazz.** Muita gente ouve o choro e fala “ah, é bebop brasileiro”, não, **não é o bebop brasileiro.** Da mesma forma, você não ouve falar que o jazz é o choro americano, não é, **são coisas diferentes.** Então, existe dentro das linguagens brasileiras eh... cada

uma delas tem um repertório enorme de frases, de coisas que são importantes a pessoa saber, sabendo de onde você vem musicalmente, todas são fonte de estudo e esse estudo leva anos.

Além da distinção entre a estrutura fraseológica do jazz estadunidense e dos gêneros brasileiros, samba e choro, o participante também indica paradigmas distintos para os gêneros brasileiros. Ainda que possam ser considerados gêneros próximos no contexto musical brasileiro, samba e choro carregam especificidades melódicas, rítmicas e harmônicas que os tornam particulares. Desse modo, a representação observável no excerto, sobre a improvisação brasileira, é a singularidade de cada um dos gêneros brasileiros, além de suas distâncias com o paradigma estadunidense.

Para o participante, como esses gêneros musicais **são coisas diferentes**, assumir que um é a “versão” do outro, acaba por apagar suas particularidades, tanto sócio-históricas quanto estilísticas. Revelando uma relação de disputa discursiva, a afirmação de que o choro seria algo como **o bebop brasileiro**, deveria gerar a mesma estranheza que seu inverso, porém, a afirmação de que **o jazz é o choro americano** não aparece com a mesma recorrência. Neste ponto, é possível observar duas questões. A primeira, seria a tentativa de legitimar uma prática periférica, pois, o espaço privilegiado ocupado pelo jazz enquanto um fazer artístico já está consolidado. Assim, associar um outro gênero ao jazz, poderia significar que aquele tem a mesma relevância artística e estética do gênero hegemônico. A segunda questão levantada, e julgo ser essa ainda mais problemática, é que a suposta semelhança entre essas práticas distintas acaba por invisibilizar práticas locais. A promoção de apagamentos e invisibilidades ocorrem quando é desconsiderada, ou mesmo desqualificada, experiências locais, como aponta Sombra (2016). Nesse sentido, tomar uma prática periférica como similar à uma hegemônica retira e desconsidera características próprias da primeira, apagando seus valores intrínsecos. Portanto, a representação aponta que considerar o choro como semelhante ao jazz implica em uma associação errônea e na desconsideração das especificidades e particularidades do gênero.

Ainda sobre a perspectiva da improvisação brasileira, o interlocutor argumenta sobre a necessidade que conhecer, de maneira aprofundada, o cânone do gênero musical em que se queira desenvolver uma improvisação:

**E3GR:** Então, se você vai tocar choro e você nunca ouviu uma frase do Jacob do Bandolim, do Pixinguinha, **você TEM que saber isso, pra saber [se] colocar DENTRO do improviso do choro, que é um improviso completamente diferente do improviso do jazz, do improviso... diferente do improviso do samba.** O choro tem uma coisa... é uma linguagem né, então, você também tem que saber... então, tudo depende do... qual é a amplitude dos seus objetivos musicais.

Esse trecho elucida uma noção bastante presente nos discursos, representada pelo código “aquisição de repertório”. O participante, nesse excerto, indica a necessidade de conhecer a linguagem específica do gênero musical que o músico tenha a pretensão de desenvolver improvisações. A principal ferramenta, presente nos discursos dos interlocutores, foi conhecer o cânone do gênero, **você TEM que saber isso**, sendo que **isso** não se refere apenas a questões técnico-musicais, mas, ao desenvolvimento histórico do gênero também como significativo para se apropriar da linguagem. A partir de uma enumeração distintiva, o interlocutor diferencia três perspectivas de improvisação, aqui compreendidas enquanto “estratégias de improvisação”, são elas: improviso no choro; improviso no jazz; improviso no samba. Além de considerar essas perspectivas **completamente diferentes**, o radicado ainda se utiliza do cânone para impor a necessidade de “aquisição de repertório” para o desenvolvimento de improvisações idiomáticas. Ampliando essas “estratégias de improvisação”, o excerto seguinte relaciona uma perspectiva nordestina de improvisação e a dissociação de paradigmas sudestinos, como o choro e o samba:

**E1GR:** Mas, ao mesmo tempo, chegou um momento que eu vi assim, pra frasear... fraseando desse jeito né, é uma coisa assim que, pra mim é muito... parece que tem uma... **um embasamento mais nordestino**, o jeito que esse povo todo eh... improvisa assim. E **é um pouco diferente do sambista carioca né, do cara do choro.** Que, acho que passa um pouco, às vezes, **ÀS VEZES** passa um pouco por

essa coisa do nordeste assim, do fraseado, mas **parece que essa coisa do contraponto do Pixinguinha assim, é um pouco diferente assim do... da linguagem do... da viola nordestina né.**

**R:** É um outro lugar né?

**E1GR:** Um outro lugar, mas que não deixa de ser brasileiro e é **linguagem de música brasileira.**

Uma “estratégia de improvisação” bastante anunciada foi a que considera a prática contrapontística de Pixinguinha enquanto uma possibilidade paradigmática de improvisação brasileira. É possível observar o desenvolvimento de uma possibilidade improvisatória no contexto do choro, que surge a partir de instrumentos de acompanhamento, como o violão ou o oficleide<sup>29</sup>, e passa a integrar a linguagem de instrumentos melódicos, como o saxofone ou a flauta. Como afirma Valente (2014), Pixinguinha inaugura uma maneira de improvisar caracterizada pelo desenvolvimento melódico que expressa o encadeamento harmônico simultâneo a execução da melodia tema da composição. Entre os interlocutores, a perspectiva contrapontística de Pixinguinha configura uma **linguagem de música brasileira** enquanto paradigma improvisatório. Ainda buscando diferenciar possibilidades paradigmáticas, o interlocutor radicado observa distinções entre uma perspectiva nordestina, referenciada na **viola nordestina** e a perspectiva do **contraponto do Pixinguinha**, amplamente presente no universo do choro. Abaixo, apresento um exemplo<sup>30</sup> dessa “estratégia de improvisação” de Pixinguinha, o [trecho](#) foi retirado da performance de Pixinguinha no choro “Um a Zero”, composição do próprio músico:

---

<sup>29</sup> Instrumento de chaves com corpo cônico, similar ao saxofone e com bocal similar ao de um trombone (PELLEGRINI, 2005, p. 26).

<sup>30</sup> Exemplo extraído de Valente (2014), p. 72.

Figura 1: Contraponto de Pixinguinha no choro "Um a Zero"

É possível considerar que a noção de improvisação, na música instrumental brasileira, esteja contida entre duas perspectivas, uma próxima as noções de variações melódicas de temas pré-estabelecidos, até a construção de linhas sem qualquer relação com o tema exposto. Entre essas possibilidades, emergiu nos discursos dos interlocutores, a “estratégia de improvisação” desenvolvida a partir de variações melódicas. Essa estratégia faz referência à utilização do referencial temático como suporte para a improvisação, ou seja, aproveitar a construção melódica da música em execução para organizar a improvisação por meio de variações do conteúdo melódico exposto no tema.

Pela proximidade temática da improvisação, compreendo que essa estratégia improvisatória encontra paralelos com a prática de contraponto, não apenas a particularidade do contraponto de Pixinguinha, mas, especificamente, a técnica musical que estrutura a polifonia ocidental. Nesse caso, o contraponto ocorre entre a melodia improvisada a partir de variações e uma outra, a “original”, sendo essa presente na memória auditiva tanto do improvisador quanto da audiência. Essa possibilidade de contraponto é apresentada por Tragtenberg (2002) a partir do exemplo da Quinta Sinfonia de Mahler:

Mahler faz uso da memória musical do ouvinte, remetendo-o ao motivo inicial da Quinta Sinfonia de Beethoven, criando, assim, o que poderia chamar de contraponto paródico à distância, no qual o ouvinte é o artífice do contraponto,

realizando mentalmente a conexão entre as duas obras. (TRAGTENBER, 2002, p. 68-69)

Observando semelhanças entre essa possibilidade de contraponto, nomeado por Tragtenberg de *contraponto paródico à distância*, e a improvisação do músico Nailor “Proveta”, Falleiros (2006) identifica o que denomina por *contraponto mnemônico*. O autor considera, portanto, que essa improvisação contrapontística se relaciona com a memória de uma audiência, a quem necessitaria conhecer a melodia “original” que está sendo contraposta. O objetivo não é a paródia em si, mas, a “recriação da mesma música” (FALLEIROS, 2006, p. 107), articulando fragmentos que identifiquem a composição e elementos diversos e variados. A noção de contraponto mnemônico surge como possibilidade improvisatória para parcela dos interlocutores, que indicam sua utilização como ferramenta para desenvolvimento de improvisações com características brasileiras:

**E2GP:** (...) ali eu achei que **faria muito sentido eu abrir mão das linhas de alicerce, ou linhas de conexão do Parker**, qualquer coisa nesse sentido, e pensar mais em **construir uma nova melodia né, sobre a melodia do Triste**, incluindo algumas tensões, parecia que ia fazer muito mais sentido.

No excerto acima, o participante está discorrendo sobre sua participação em uma apresentação musical. A execução da música “Triste”, composição de Tom Jobim, ocorreu após a performance de “There Will Never be Another You”, *standard* jazzístico composto por Harry Warren e Mack Gordon (letra). O paralelo entre as duas composições, um *standard* jazzístico e uma bossa nova, foi produtivo para que o músico refletisse sobre o modo de improvisar, se questionando: **como é que eu vou começar o meu improviso?** Tal questionamento aparece, pois, o grupo **vai mudar agora a proposta**, como afirma esse interlocutor. É a partir dessa preocupação que o improvisador optou por uma “estratégia de improvisação” que estabelecesse a melodia de “Triste” como modelo para variações, realizando, desse modo, um *contraponto mnemônico* como procedimento para o desenvolvimento da linha

improvisada<sup>31</sup>. Por essa decisão, o improvisador pode abandonar aspectos, que ele considerava comuns a improvisação jazzística, como **linhas de alicerce**<sup>32</sup> e **linhas de conexão do Parker**<sup>33</sup>.

Em outro excerto essa prática é novamente apontada como ferramenta para construções melódicas improvisadas:

**E3GP:** E também, uma outra coisa, isso até... eu achei legal que eu vi eh... o João Bosco também falar sobre isso eh... quando você pensa melodicamente eh... **você pensa na melodia** né, eu faço isso também, **penso na melodia, tô improvisando mais tô com a melodia da música**, então **é como se eu tivesse criando uma melodia a partir daquela outra**, eu não SAIO demais da melodia, não é um improviso assim, parto de uma nota e saíu atrás da harmonia, não, **é um improviso meio baseado também eh... na melodia que eu conheço.**

A noção de “dueto” com a melodia de referência caracteriza esse tipo de “estratégia de improvisação”. O improvisador **pensa na melodia**, com o intuito de dialogar com esse material, desenvolvendo, portanto, um contraponto com uma melodia que existe em sua memória aural. Nesse jogo dialógico, entre produção sonora e memória, o improvisador vai **criando uma melodia a partir daquela outra**. Nos dois excertos aqui apresentados, há uma deliberada estratégia de desenvolvimento improvisatório que objetiva construções melódicas que dialoguem, não apenas com os materiais melódicos apresentados, mas com estruturas fraseológicas que remetem a noções de brasilidade. A transcrição<sup>34</sup> abaixo apresenta

---

<sup>31</sup> Foi solicitado acesso à referida gravação em que a improvisação foi registrada, porém, o participante afirmou não ter sido compartilhado com ele a íntegra da apresentação musical. Infelizmente não foi possível a audição desse improviso, muito menos sua transcrição para apresentá-la como exemplo de um contraponto mnemônico.

<sup>32</sup> De acordo com o próprio interlocutor, “linhas de alicerce” fazem referência as *outlines*, três categorias melódicas descritas em “Connecting chords with linear Harmony” de Bert Ligon (1996).

<sup>33</sup> Para essa terminologia o participante não indicou referência, para ele, a expressão indica possibilidades de finalizações fraseológicas, retiradas de improvisações do saxofonista estadunidense Charlie Parker.

<sup>34</sup> Transcrição cedida por um dos interlocutores, improviso de Roberto Sion na música “Conversa do Botequim” (Vadico/Noel Rosa), 1983.

uma improvisação a partir da noção de contraponto mnemônico. Esse improviso foi citado por um dos interlocutores como **um solo totalmente brasileiro** (E2GR). A [performance](#) registrada trata da execução de Nelson Ayres e Roberto Sion na música “Conversa de Botequim”, composição de Vadico e Noel Rosa, gravado pela Eldorado em 1983.

The image displays a musical score for the piece "Conversa de Botequim". It is written for piano in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems, each with a specific label:
 

- System 1:** Labeled "Melodia de referência" and "Performance de Sion". It shows the original melody and its performance by Sion.
- System 2:** Labeled "Variação". It shows a variation of the melody.
- System 3:** Labeled "Contraponto Mnemônico". This system illustrates the mnemonic counterpoint improvisation, where the melody is reworked to facilitate memorization.
- System 4:** Labeled "Retorno". It shows the return of the original melody.

 Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a time signature of 2/4. The score uses various rhythmic values and articulation marks to represent the performance.

Figura 2: Contraponto mnemônico presente na improvisação de Roberto Sion

Pela limitação presente no registro gráfico utilizado, opto por não inserir na partitura os sinais de articulação, fundamentais para compreensão da exata execução do improviso. Nuances e imprecisões melódicas e rítmicas não são comumente previstas nesse tipo de registro, porém, facilmente percebidas a partir da audição do fonograma, por isso opto por uma transcrição mais “simplificada”, e disponibilizo a gravação para apreciação.

Essa improvisação se desenvolve logo após a interpretação do tema, ainda nos dois primeiros compassos, a melodia de referência está presente. Gestos de variações melódicas iniciam apenas no terceiro compasso, momento em que o improvisador começa a se distanciar da [melodia de referência](#)<sup>35</sup>. A noção de contraponto mnemônico passa a ser utilizado a partir do compasso 9, momento em que o “dueto” com a melodia de referência se apresenta mais efetiva. A partir do compasso 13, esse primeiro gesto contrapontístico é finalizado para novamente apresentar gestos melódicos mais próximos da melodia de referência. Essa possibilidade em apresentar trechos similares à melodia conhecida, entremeados por fragmentos novos, é que configura a “recriação” da obra, sendo uma possibilidade estilística para o desenvolvimento de linha melódicas improvisadas.

Por certo que a perspectiva da construção melódica improvisada a partir de variações não é exclusividade das práticas musicais brasileiras, porém, tem grande utilização em gêneros nacionais. Talvez uma das mais significativas e relevantes para as análises aqui presentes seja o caso do choro:

**E1GP: Isso, é, pois é. O improviso no choro é mais uma variação no que já tá né.**

Essa representação acerca da improvisação no choro também pode ser ampliada para gêneros como o baião ou o frevo. Como argumenta Côrtes (2012, p. 37):

nota-se o uso de ornamentação na reexposição das melodias, muito presente na prática do choro, e as variações rítmico-melódicas, também utilizadas na prática do frevo e do baião, cujo resultado final se mantém próximo da melodia original. Um tipo de improvisação que amplia e ornamenta a melodia, por vezes utilizando apenas notas importantes do tema como ponto de partida e finalização de novas frases. Apesar de tal prática ser bastante associada ao choro, percebe-se que a mesma é recorrente em outros gêneros

---

<sup>35</sup> Opto pelo termo “melodia de referência” por compreender a imprecisão do termo “original” em música popular (cf. Lopez-Cano, 2011). Acompanho Lopez-Cano (2011) na compreensão de que “é melhor falar em *versão de referência* para denominar aquela gravação ou performance que em determinado momento, e com determinado fim, se usa como modelo para comparar outra versão” (p. 61). Embora eu utilize o termo “melodia de referência” pois estou tratando especificamente da construção melódica, o termo “versão de referência, segundo Lopez-Cano (2011), é de Gustavo Goldman.

populares, como no repertório instrumental da música caipira ou do tango argentino.

Desse modo, a partir dessas representações que identificam uma característica na estrutura da improvisação de alguns gêneros brasileiros, a opção por improvisações que se utilizem de variações sobre temas, ou mesmo “recriem” temas musicais a partir do contraponto mnemônico são, pelos interlocutores dessa investigação, considerados “estratégias de improvisação” eficazes na produção de improvisações brasileiras.

Por fim, outro procedimento improvisacional que emerge dos discursos dos interlocutores entrevistados nessa investigação é considerada por eles como advinda da estruturação e pedagogia desenvolvidas na prática jazzística. A relação escala/ acorde foi significativamente apontada como possibilidade para desenvolvimento de linhas improvisadas e sua relação com a improvisação, no contexto do jazz estadunidense, indicada. Considerado, a partir das análises e codificação, uma “estratégia de improvisação”, a noção de escala/ acorde foi assim apresentada:

**E3GR:** (...) nesse caso, por exemplo, **se você tem um acorde de... com sétima maior**, então, por exemplo, dó com sétima maior, então, ao invés de você trabalhar escalas e trabalhar os modos, que é a forma, digamos... **como é o que eles chamam na escola de Berklee**, que é o... é a **relação entre o acorde e a escala**.

A possibilidade de relacionar um acorde específico à uma escala própria, para o desenvolvimento da improvisação é conhecido como relação escala/ acorde. Essa teoria é amplamente utilizada na prática jazzística e tem como sua principal promotora a *Berklee College of Music*:

O termo [relação escala/ acorde] parece ter se originado na Berklee College of Music em Boston, Massachusetts, cuja abordagem particular foi disseminada pela primeira vez através de notas de aula de Barry Nettles e mais tarde descrita em pelo menos dois textos, *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony* (Graf e Nettles, 1997) e *The Berklee Book of Jazz Harmony* (Mulholland e Hojnacki, 2013). Como a primeira instituição nos Estados

Unidos a oferecer ensino de performance de jazz, a abordagem de Berklee teve um impacto significativo na forma como a pedagogia do jazz foi sistematizada. (MICHAELSEN, 2018, p. 130)

Ciente desse contexto histórico, o participante indica que tal perspectiva **é o que eles chamam na escola de Berklee** de teoria escala/acorde. Essa associação **entre o acorde e a escala** tem sua primeira conceitualização a partir do trabalho do compositor e pianista George Russell, em 1959 (MICHAELSEN, 2018). Russell, no livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* “codificou ideias sobre as conexões entre acordes e escalas que vinham se desenvolvendo pelo menos desde a década de 1940 com o bebop.” (*idem*, p. 128). Dissociado do modo como foi amplamente utilizado o método, Russell não o compreendia como uma ferramenta restritiva, mas algo que contribuiria para o desenvolvimento criativo em que o estudante deveria, a partir das possibilidades oferecidas, encontrar sua identidade musical.

Essa noção de improvisação foi referenciada pelos participantes quando questionados sobre o modo que a improvisação jazzística influenciava suas práticas improvisatórias:

**E3GM:** ... só na hora do **pensamento vertical**, na hora que **eu tô pensando na questão dos acordes**, na hora que **eu tô pensando na utilização de escalas**, na hora que **eu tô pensando no conteúdo mais forjado da consequência harmônica**, nesse quesito.

**E2GP:** a questão da improvisação melódica, eu diria que sim, aquilo que eu falei de certa forma trouxe alguma influência com certeza né, **a forma de pensar a improvisação a partir dos acordes**, dos *changes* né.

Nos dois excertos, a sistematização observada na relação escala/acorde contribui para o desenvolvimento e estruturação da improvisação. Entre as “estratégias de improvisação” anunciadas pelos participantes da pesquisa, a que mais apresenta relação com a prática jazzística tem como suporte a teoria de

escala/ acorde. O fato dessa prática musical ter sistematizado a relação entre aspectos verticais (os acordes) e aspectos horizontais (as escalas), e o modo como essa sistematização foi utilizada como ferramenta de ensino da improvisação homogeneizou o pensamento improvisatório em diversos locais. Amparar a **improvisação a partir dos acordes** não deve ser compreendida como única possibilidade, ainda que para o **pensamento vertical**, a teoria escala/ acorde seja bastante produtiva para indicar a **utilização de escala**. Os discursos apresentados pelos interlocutores indicam outras possibilidades estilísticas que poderiam orientar o desenvolvimento da improvisação.

Na próxima seção, focalizo a questão da influência jazzística na prática da improvisação e o modo como, a partir de traços da colonialidade, a hegemonia dessa prática interfere no desenvolvimento de uma autonomia da improvisação brasileira. Importa, neste momento da análise, a observação de que um relevante número de comportamentos improvisacionais são indicados pelos participantes, rompendo com uma possível noção de que a prática jazzística seja a única possível e ainda menos, a única utilizada.

O que esse código, nomeado por “estratégias de improvisação”, apresenta de relevante é a emergência de distintos paradigmas improvisatórios, presentes na prática dos participantes, assim como no aspecto conceitual, enquanto recursos possíveis para a improvisação. Justamente por essas distintas possibilidades, observei nos discursos um desconforto quando a improvisação desenvolvida não dialoga com estruturas musicais performadas pela seção rítmica, situação que considero particular da categoria “sobreposição de gêneros”.

Desse modo, e pela recorrência nas entrevistas, tomo como uma grande categoria que emerge dos discursos dos participantes a “sobreposição de gêneros”. Essa categoria considera a existência de um significativo número de paradigmas improvisatórios, apresentado no código “estratégias de improvisação”, porém, avalia a utilização desses paradigmas nas situações práticas de performance musical. A principal dimensão dessa categoria é anunciada pelos participantes enquanto um incômodo:

**E3GM:** pô, teve um cara lá, pra fazer o teste, muito bom, **mas na hora de tocar ele tocava bebop no sax, na flauta**, na mesma hora ele foi eliminado. O cara tocava pra caramba, tocava mais do que qualquer um de nós, **mas ele tocava outra música em cima de outra**, aí, ficou claro, não precisou falar nada, todo mundo tava vendo que **ele não tava tocando conectado com a percussão, e com o piano** e com... O que o mestre tava querendo era o mínimo disso e eu, **nessa hora eu me joguei pra dentro da percussão, falei: “aqui é o lugar seguro né”**.

A desconexão descrita em **ele tocava outra música em cima de outra** é representativo do incomodo gerado pela “sobreposição de gêneros”. A necessidade de improvisar **conectado com a percussão, e com o piano**, emerge como uma representação da prática improvisatória. Amparado na perspectiva de Hall (2016), que considera os significados, no campo das representações, não como fixos, mas, construídos socialmente, essa noção que valora negativamente a “sobreposição de gêneros” não tem seu sentido cristalizado, e sim, um aparato de discursos que constroem esse sentido. São, portanto, sujeitos sociais quem estabelecem os sentidos sócio historicamente, e, por relações de poder e hegemonia, esses sentidos figuram legitimados. Entre possíveis desenvolvimentos dessa representação que considera necessário o estabelecimento de diálogo linear entre gênero e perspectiva improvisacional, o grupo Quarteto Novo surge como referência, tomando o contexto específico dessa investigação. O grupo, a partir da confluência de algumas orientações políticas, publicitárias e estéticas, conforme anteriormente discutido, abandona o paradigma jazzístico para desenvolver uma perspectiva mais alinhada com os gêneros populares brasileiros. A noção de que o improviso deveria estar **conectado com a percussão, e com o piano**, que considero aqui uma representação da improvisação, pode ser encontrada em trabalhos acadêmicos, por exemplo:

A criação deve acontecer em tempo real com sua execução, **levando em consideração o uso de elementos musicais recorrentes no gênero selecionado**, no caso deste trabalho, o choro, o frevo e o baião. (CÓRTEZ, 2012, p. 34, grifo meu)

Côrtes (2012), estabelecendo uma definição para a improvisação, objeto de seu trabalho de pesquisa, mobiliza a mesma representação que emerge nos discursos dos interlocutores: a necessária relação entre o gênero musical executado e o paradigma improvisatório estabelecido. Não apenas a presença dessa representação é relevante, mas, principalmente seu efeito prático. Como discutido no segundo capítulo, os significados culturais geram efeitos reais e organizam práticas sociais (HALL, 2016). A representação aqui discutida, construída socialmente por inúmeros agentes, reflete em decisões musicais, como demonstra o excerto seguinte:

**E1GM:** “(...) mas você improvisou lá, **você improvisou na onda dos caras** né, você improvisou...”, e falei “cara, mas vocês acham que eu sou besta? **Que eu vou tocar com os caras assim, e meter frase de bebop?**”

**R:** [risos]

**E1GM:** Os caras estão lá [solfejo], e eu vou [solfejo ((bebop))] ... não bicho, **eu fui escutar o ritmo**, eu perguntei antes “que banda... me passa umas duas bandas de referência” por que eu tô...né, eu acho que hoje em dia, pra mim, a improvisação do futuro é essa, **você mudar o espectro mesmo.**

O trecho descreve uma participação do interlocutor em uma apresentação com músicos angolanos residentes no Brasil e estudantes de música. As peças apresentadas pelo grupo eram composições com estruturas rítmicas típicas do país de origem dos músicos. Ciente disso, o convidado nos conta que pediu algumas bandas de referência, com isso, seria possível ele **mudar o espectro**, de maneira que sua improvisação estivesse **conectada com a percussão**. Quando alguns alunos, que assistiram essa apresentação, consideraram que o músico convidado havia **improvisado na onda dos caras**, a primeira afirmação do participante tem relação direta com o desconforto gerado pela “sobreposição de gêneros”: naquela situação **meter frase de bebop**, não era desejado, inclusive poderia ser visto como um equívoco (“acham que eu sou besta”), considerar realizar a improvisação a partir desse paradigma. O procedimento utilizado para que o gênero performado pelos músicos do grupo dialogasse com a “estratégia de improvisação” foi **escutar o ritmo**.

Não uma escuta da superfície dessa dimensão musical, reconhecendo apenas as figuras rítmicas, mas uma escuta que considerou as especificidades, articulações, recorrências, além de uma escuta ativa no instante da performance musical. O oposto à essa perspectiva pode ser observado nessa situação imagética oferecida por outro interlocutor:

**E2GR:** imagine agora uma... um **trio da seção rítmica totalmente brasileira** assim, e **põe o jazzista em cima solando** entendeu. Aí o cara vai ficar só... o cara pode tocar super bem, ter som lindo assim, um virtuoso e tal, **mas o cara não está junto né**. Então acho que essa... essa coisa, tipo, o *interplay* né, assim, tipo assim, usando ritmos brasileiros né.

O sentido aqui construído tem relação direta com o modo como é avaliado a “sobreposição de gêneros”. Nesse excerto, a noção de **escutar o ritmo** não é estabelecida, ou pelo menos, não é observável na performance, gerando uma desconexão entre acompanhamento e improvisador. O índice de que essa perspectiva é desconsiderada enquanto uma possibilidade válida emerge do código **o cara não está junto**. Ainda que esse músico tenha qualidades técnicas, o fato de não estar em diálogo com a estrutura rítmica, elementos estilísticos ou o gênero executado, é interpretado como ruptura do tecido musical, o *interplay*, que deve ser mantido entre os músicos. Outro participante da pesquisa, relatando o desenvolvimento de trabalho autoral para registro fonográfico, descreve a necessidade em orientar músicos não brasileiros para o desenvolvimento de improvisação no gênero baião:

**E1GR:** Porque o disco tinha música de... **o que pegava mais mesmo, complicado assim, era o baião né**, o baião e que **daí eles tocavam meio bebop... meio com linguagem de bebop** né. Ou às vezes também, o meu pianista ele tocava muito, também o baião às vezes, **com linguagem de salsa** sabe. E aí, eu tive que dar uma orientação quando foi a coisa de improvisar no baião.

O incomodo gerado pela “sobreposição de gêneros” no trecho anterior apresenta um recurso recorrente em outras experiências. Dada a hegemonia da prática improvisatória jazzística, foi comum entre os interlocutores a situação em que a “sobreposição de gêneros” era acionada em situações em que, independentemente do gênero executado pela seção rítmica, a proposta improvisacional utilizada remetia ao paradigma jazzístico. No caso do participante radicado em questão, a proposta musical remetia ao gênero brasileiro baião, porém, a “estratégia de improvisação” utilizada pelos músicos não brasileiros foram a **linguagem de bebop**, ou a **linguagem de salsa**. Não desconsidero o fato de que, como músicos estrangeiros, os improvisadores não teriam em seus recursos improvisatórios a possibilidade de articular improvisações com aspectos próprios do gênero baião. Porém, o que emerge na situação é: duas propostas são utilizadas para “resolver” a questão da improvisação, uma tem relação direta com uma perspectiva hegemônica de improvisação, a prática jazzística; a outra remete a uma noção metonímica, pois, sendo o baião um gênero da América do Sul, portanto latino-americano, a proximidade com sonoridades latinas faz com que os improvisadores utilizem uma estratégia genérica (a salsa) para qualquer proposta musical.

A representação negativa contida na categoria “sobreposição de gêneros” é tantas vezes acionada, enquanto incômodo gerado pela desconexão entre acompanhamento e improvisador, que as opções acima oferecidas não foram consideradas razoáveis enquanto paradigma improvisatório possível. Considerando que **o que pegava mais mesmo, complicado assim, era o baião**, o participante radicado, produzindo um trabalho autoral, precisou “orientar” seus pares em como poderiam desenvolver uma improvisação a partir de aspectos estilístico próprios do baião.

Ciente da representação comum entre músicos brasileiros, e possivelmente operando com a mesma noção estética, estava no horizonte do interlocutor evitar avaliações como as que apresento em seguida. Selecionei, nas entrevistas realizadas, alguns excertos que apresentam noções específicas sobre a maneira como a “sobreposição de gêneros” é avaliada:

**E3GP:** Meu, é uma coisa assim, que é... soa até... é engraçado assim, mas a Ella [Fitzgerald], que é uma grande improvisadora e tal, você vai ouvir o disco [Ella Abraça Jobim (1981)] e **você fica frustrado assim**, porque você vê que **aquilo que ela faz não encaixa** né, é uma coisa... você fica ouvindo: “gente, o que tá acontecendo aqui” né, aquilo não... **aquela linguagem não encaixou naquela música que ela tá fazendo**, e tem horas que até parece que **ela tá meio perdida** né.

A recorrência do sentido presente em **aquilo que ela faz não encaixa**, indica um incomodo bastante visível em alguns discursos. Essa desconexão, por vezes é entendida como se o improvisador estivesse **meio perdido**, gerando sensações de **frustração** em quem ouve a performance. Conforme o excerto seguinte, a **certeza que não funcionaria**, remete a mesma noção de incômodo causado pela “sobreposição de gêneros”:

**E2GP:** Porque, se eu simplesmente pensasse, talvez, **como um músico que não tem a experiência da música brasileira**, e simplesmente sair jogando as mesmas ideias do There Will Never be Another You, **uma coisa bebop, eu acho que não funcionaria, aliás, tenho certeza que não funcionaria**, ou não teria aquela intenção artística, estética e tudo mais.

Diferentemente da relação anterior, em que o interlocutor **fica frustrado** com o que ouve, nesse caso está presente a opção estética de um músico improvisador que opta por dialogar de maneira mais cordata com a estética do acompanhamento. O músico assume que a sua experiência com música brasileira permite que ele mude o espectro improvisacional, diferente de **um músico que não tem a experiência da música brasileira**, situação em que a possibilidade de diálogo ficaria mais restrita. No caso específico, já descrito anteriormente, após a apresentação do tema jazzístico citado, “There Will Never be Another You”, o músico executou uma bossa nova, é nessa situação que ele avalia, com certa ênfase (**aliás, tenho certeza**) que utilizar **uma coisa bebop (...) não funcionaria**. As expressões

**não funcionaria, não encaixa**, são representativas desse incômodo, e, pela recorrência nos discursos, ainda apresento uma outra expressão com mesmo sentido negativo, **peixe fora d'água**:

**E2GR**: Porque o cara... exatamente isso que estamos falando, era um **peixe fora d'água** assim. O cara tocava... (...) **tocava às vezes, sei lá**, alguns choros, umas coisas assim, **as improvisações do cara com *blue note*, cheio de toques jazzísticos**, assim coisa assim.

Nesse caso específico, volto a atenção para a perspectiva improvisacional utilizada. Novamente, é o paradigma jazzístico a perspectiva empregada para sustentar o desenvolvimento da improvisação. Compreendo que esse recurso, amplamente utilizado, por vezes sem a averiguação por parte do músico improvisador se esse paradigma é oportuno, revela não apenas uma prevalência sobre as demais perspectivas, mas traços de colonialidade. Não se deve desconsiderar os gêneros que foram ignorados e sobrepostos às improvisações jazzísticas, de acordo com os relatos aqui apresentados, gêneros como baião, choro, salsa, e bossa nova foram sobrepostos ao paradigma bebop. Mesmo não sendo sensato esperar que músicos sem familiaridade com os materiais musicais brasileiros pudessem improvisar alinhados às expectativas rítmicas ou fraseológicas dos gêneros nacionais dos interlocutores, desconsiderá-los no momento de criação musicais não parece razoável. Independente do gênero ou estilo musicais, noções como, tocar **conectado com a percussão**, ou **escutar o ritmo** devem ser observados para que ocorra um diálogo mais efetivo entre os músicos participantes de uma performance. Desconsiderar, portanto, as estruturas rítmicas sobre as quais se improvisa reflete a lógica do epistemicídio, pois, não sendo assimilada, o improvisador flerta com a invisibilidade ou apagamento de práticas musicais. Assim, não sendo essas estruturas “percebidas” podem ser ignoradas, com isso, as práticas hegemônicas e legitimadas “funcionariam”, ou seriam escolhas naturais, para o desenvolvimento da improvisação.

O incômodo gerado pela “sobreposição de gêneros” indica, por parte dos interlocutores, a percepção de uma falta de coerência musical interna, são paradigmas musicais concorrentes, porém, que não dialogam efetivamente para a produção de

algo criativo. O que os interlocutores argumentam não tem relação com a proibição do uso do paradigma jazzístico, que, indicam como grande influência para o desenvolvimento de suas próprias noções de improvisação, mas sim uma ampliação de possibilidades. O trecho a seguir apresenta um ponto de vista nesse sentido:

**E3GR:** Tem certos tipos de música que **você pode jogar o improviso jazzístico** em cima e vai dar certo, e tem outros que não. O samba, por exemplo, **é uma coisa que você jogar muita coisa jazzística em cima, ele deixa de ser samba eh... vira outra coisa.**

Portanto, a concepção não é restritiva, pois, **você pode jogar o improviso jazzístico**, considerando sempre o ambiente musical e o diálogo entre músicos e estéticas. O que emerge como relevante no discurso dos participantes é o equilíbrio entre essas “estratégias de improvisação” pois, em situação de exagero (**você jogar muita coisa jazzística**) pode acontecer do samba, ou outro gênero que se esteja improvisando **vira[r] outra coisa**. É nesse sentido que o apagamento gerado pelo epistemicídio ignora práticas musicais periféricas.

Chamo a atenção para o significativo número de citações que, apresentando um incomodo com a “sobreposição de gêneros”, nomeia o jazz, ou seu estilo modelo bebop, como escolha equivocada para o momento. Nos enunciados: **mas na hora de tocar ele tocava bebop no sax, na flauta** (E3GM); **daí eles tocavam meio com linguagem de bebop** (E1GR); **uma coisa bebop, eu acho que não funcionaria, aliás, tenho certeza que não funcionaria** (E2GP); **as improvisações do cara com *blue note*, cheio de toques jazzísticos** (E2GR), é possível observar uma hegemonia do paradigma do bebop. A noção de universalidade representada pelo jazz, e, descrita acima, é resultado da colonialidade. Essa estrutura contribui para o apagamento não apenas de paradigmas de improvisação brasileiras, mais de inúmeras outras possibilidades, pois, passa a ser considerada “única” opção válida para o desenvolvimento de linhas improvisadas. Na próxima seção apresento a categoria “influência jazzística” em que essa questão será desenvolvida a partir da análise dos discursos dos participantes.

## 4.2 INFLUÊNCIA JAZZÍSTICA

Para apresentar essa segunda categoria abordo, inicialmente, a noção de projeto global, de Mignolo (2003). Para o autor, projetos globais se estruturam a partir da associação de saberes e histórias locais dos espaços hegemônicos, e passam a interagir com outras histórias locais. Conforme apresentado no segundo capítulo, compreendo o jazz enquanto uma história local que adquire o *status* de projeto global a partir do modo como passa a ser integrado em distintas localidades, e principalmente, em locais periféricos. A situação dialógica entre essas estruturas tensiona noções e práticas sociais, pois, “os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se” (MIGNOLO, 2003, p. 10), dado o intenso trânsito global de produtos culturais. Nos locais periféricos, os projetos “são adotados, rejeitados ou ignorados” (*idem*), configurando possibilidades outras de manifestações simbólicas.

Performando ações e discursos, esses projetos têm grande capacidade de dominação a partir do argumento da “universalidade”, como aponta Sombra (2016, p. 141):

de um lado, falar de “projetos globais” é falar de ações e discursos com grande capacidade de expansão, e um forte domínio sobre outros povos. Com a modernidade-colonialidade, esse processo se deu com um discurso cada vez mais forte de “universalidade”, talvez como todo mecanismo ideológico, nos termos de Marx e Engels.

A autodeclaração de “universalidade” dos projetos globais são fundamentais para a compreensão de epistemicídios por eles disseminados, pois, esse pensamento promove invisibilidades de práticas locais quando “desconsidera, desqualifica ou mesmo exclui diversas experiências locais” (SOMBRA, 2016, p. 141). Além de uma assimetria em relação ao poder desses projetos globais – o que garante sua capacidade de dominação – a expansão de seus valores e, entre outras dimensões, padrões estéticos e sociais, parecem ser as propriedades que mais mitigam as ações em direção a uma improvisação brasileira a partir de seus valores musicais intrínsecos. O empreendimento homogeneizante oferecido por essa prática emerge nos discursos dos participantes, principalmente a partir da categoria “influência jazzística”.

Nessa seção, apresento e discuto a categoria “influência jazzística”, que diz respeito à significativa presença da prática jazzística no desenvolvimento musical brasileiro, principalmente a partir de meados do século XX. A presença desse gênero musical estadunidense tem contribuição relevante para o desenvolvimento da prática improvisatória abordada nesse estudo. É sintomático da colonialidade a recorrência da afirmação, presente nos discursos dos interlocutores, de que a iniciação ao estudo e a prática da improvisação ocorreu através do repertório jazzístico. Para a discussão desse eixo analítico, apresento algumas possibilidades de sentido, orientadas pelos discursos dos interlocutores, acerca do termo “jazz”. Somado a isso, discuto os aspectos e representações que emergem das entrevistas e que compõem a categoria aqui referida. Ainda que esteja considerando o jazz como um projeto global, é necessário discutir a polissemia desse termo. Amparado nos discursos dos improvisadores participantes dessa pesquisa, é possível diferenciar três sentidos no termo “jazz”. Apresento, portanto, cada uma dessas dimensões, sendo elas: o sentido pedagógico; o estilístico; e o sociocultural. A partir dessa diferenciação, a questão da sistematização e homogeneização, promovida pelo jazz como prática pedagógica foi assim abordada nas entrevistas:

**E1GP:** Enfim, **a gente tende a começar a estudar improvisação a partir do jazz mesmo** né. Por quê é onde tem essa coisa... eh... **mais sistematizada**. Mas uma coisa que eu percebo tanto na... no meu histórico [tanto] quanto com os alunos assim, é que a gente... por exemplo... dou aula na (...). E a gente vê que o repertório e as apostilas e tudo mais, **são muito baseados no repertório do jazz**, mas é um repertório que **os alunos não se apropriam** assim, como... sonoramente mesmo. **Se apropriam muito a partir do papel, de um jeito que não faz tanto sentido musical.**

Entre as questões discutidas durante as entrevistas, está o modo como a improvisação jazzística influencia no desenvolvimento da improvisação dos interlocutores. Um dado relevante para compreender a “influência jazzística” na prática da música instrumental brasileira tem relação com aspectos educacionais, pois, **a gente tende a começar a estudar improvisação a partir do jazz mesmo**,

como argumenta a participante. É bastante significativo a quantidade de vezes que os interlocutores indicaram que iniciaram seus estudos de improvisação a partir desse gênero musical. Mesmo enquanto professores de música, especificamente abordando o ensino da improvisação, afirmam que o percurso que desenvolvem pedagogicamente inicia no jazz, e isso pelo motivo acima indicado, pois, nesse ambiente musical a organização didática-pedagógica é **mais sistematizada**.

A referida sistematização é verificada a partir da robusta presença, no mercado editorial, de materiais didáticos estadunidenses para fins de ensino-aprendizagem da prática jazzística. Dentre eles, possivelmente o de maior difusão, seja o “Real Book”<sup>36</sup>, um conjunto de partituras contendo os temas mais famosos e recorrentemente gravados na fonografia jazzística. É referenciando justamente esse tipo de material que a interlocutora sustenta que os alunos de música **se apropriam muito a partir do papel, de um jeito que não faz tanto sentido musical**. Enquanto uma seleção de inúmeras partituras que apresentam a melodia tema da composição, além de sua progressão harmônica<sup>37</sup>, o “Real Book”, assim como outros materiais similares, de alguma maneira distanciou o estudante da experiência sonora, substituindo a audição dos temas e a conseqüente transcrição pelo contato direto com o “papel”. Considerando que **os alunos não se apropriam** do repertório jazzístico, mesmo o material didático utilizado em diversas instituições de ensino sendo **muito baseados no repertório do jazz**, a interlocutora não vê sentido musical na apropriação a partir do papel. Essa prática didática distancia o registro gráfico (partitura) da fruição sonora (ouvir a música), sendo recorrente “aprender” um *standard* jazzístico apenas lendo uma partitura encontrada em algum “Real Book” ou em volumes de um outro material didático como o “Jamey Aebersold”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> O “Real Book” configura uma “coletânea de lead sheets criada e divulgada clandestinamente (sem o pagamento de direitos autorais) por estudantes de jazz da Berklee College of Music nos Estados Unidos” (THOMAZ; SCARDUELLI, 2013). O material ficou por quase três décadas na clandestinidade até que a partir de 2003 “a Hal Leonard Corporation, começou a garantir os direitos de quase todas as músicas no Real Book original e, em setembro de 2004, lançou as primeiras versões legítimas desses volumes” (LEONARD, 2021)

<sup>37</sup> A partitura que contém tais informações ficou conhecida nesse contexto musical como *lead sheet*.

<sup>38</sup> Desenvolvido por Jamey Aebersold, esse método é amplamente utilizado para o ensino de improvisação jazzística, o material “é um conjunto de volumes de livros de instruções e coleções de CD, com playbacks, utilizando a teoria chord-scale. O primeiro foi lançado em 1967 e constitui um recurso de renome internacional para a educação e ensino do jazz. Os CD vêm com livros contendo a partitura, no formato fakebook, das músicas do álbum” (QUINTAS, 2016, p. 38).

Importa também compreender, para a relevância da categoria “influência jazzística” no desenvolvimento musical brasileiro, a onipresença desses métodos que abordam o ensino da improvisação jazzística. A sistematização, anunciada pela interlocutora, é novamente abordada a seguir:

**E3GM:** Por exemplo, você tem um estudo de piano, você vai estudar, na música popular, geralmente o jazz ih... velhos livros, e tem tudo... o saxofone, por exemplo, (...), e flauta, você tinha todos os livros de... porra, **era da Berklee**, ou era [Lennie] Niehaus, era David Backer, ou era... **já tinha esse padrão**. Eu fui conhecer esse padrão... porque, quando eu fui estudar na Europa, **o padrão era o mesmo**, digo: “**caramba, os mesmos livros que eu tinha no Brasil, quando eu tentei estudar**”. Então, era uma **coisa mundial** mesmo né, do jazz ser a primeira música organizada negra, pra estudo.

Assim como livros de partituras como o “Real Book” tem forte presença em, possivelmente, qualquer ambiente jazzístico pelo mundo, métodos que abordam assuntos referentes ao desenvolvimento da improvisação figuram como hegemônicos em ambientes educacionais. Tratando da teria escala/acorde, na seção anterior, fiz referência a importância da *Berklee College of Music* no desenvolvimento e disseminação de uma perspectiva jazzística de ensino. A partir dessa constatação, o interlocutor localiza a produção bibliográfica que encontra quando observa os materiais didáticos para desenvolvimento dessa linguagem, pois, **era da Berklee**. Assim, o participante não diferencia, metodologicamente, os materiais presentes no Brasil ou mesmo na Europa, pois, **o padrão era o mesmo**, indicando uma hegemonia editorial centrada na massificação dos materiais estadunidenses para desenvolvimento da improvisação. **Os mesmos livros que eu tinha no Brasil, quando eu tentei estudar**, eram os livros que estavam disponíveis em um departamento de jazz na Alemanha, homogeneizando a prática improvisatória a partir de um império editorial através da publicação massiva de métodos de improvisação.

Ainda que seja possível localizar as primeiras codificações da prática jazzística na década de 1930 (HERZIG, 2019), a sistematização tem suas principais ferramentas apresentadas no final da década de 1960. Inspirado no seminal trabalho

de Russell<sup>39</sup> (1953), que aborda as relações entre escalas e acordes, David Baker passa a codificar a linguagem da improvisação jazzística com fins pedagógicos. É nesse contexto que é fundamentada a sistematização didático-pedagógica da prática jazzística, conhecida como “*The ABCs of jazz education*” (WHYTON, 2006; HERZIG, 2019). Os três autores referenciados são, Jamey Aebersold, David Baker e Jerry Coker, que com suas publicações estruturam os alicerces do ensino de improvisação jazzística. A publicação dos materiais em *play-a-along* de Aebersold, assim como os livros de Baker (*Jazz Improvisation: a Comprehensive Method for all Players*, de 1969) e de Coker (*Improvising Jazz*, de 1964) tornaram-se “o *status quo* mundial para o estudo do jazz com base nas relações entre acordes e escalas codificadas durante a era do Bebop nas décadas de 1940 e 50” (HERZIG, 2019, p. 185).

Com a institucionalização do ensino do jazz, principalmente a partir da década de 1970, houve um incremento significativo de uma indústria voltada para o ensino e aprendizado da improvisação (PROUTY, 2012). A proliferação de programas de educação jazzísticos resultou na publicação e desenvolvimento de metodologias pedagógicas, a exemplo do ABCs da educação jazzística, estabelecendo a “pedagogia do jazz como um grande negócio” (WHYTON, 2006, p. 66). É justamente essa indústria editorial com fins pedagógicos, estabelecida na segunda metade do século XX com o objetivo de oferecer material didático ao ensino do jazz, que compreendo enquanto “jazz como prática pedagógica”. Essa instância é responsável pela disseminação dos materiais amplamente utilizados pelo mundo, que estabelece um padrão homogeneizante de estratégias de improvisação, além de institucionalizar um “certo e errado” em uma área na qual deveria prevalecer a experimentação e liberdade.

Esses materiais foram conquistando tamanha relevância no ensino musical voltado para a prática jazzística que desestimularam tanto a oralidade quanto a fruição estética de fonogramas, rompendo com dimensões fundamentais dessa prática social. A apropriação musical, ou seja, o contato com os *standards* jazzísticos passou a ser feito **a partir do papel, de um jeito que não faz tanto sentido musical** (E1GP). A afirmação da interlocutora, professora de uma escola de música, figura como crítica ainda nos princípios do desenvolvimento dos materiais em *play-a-long* de Aebersold,

---

<sup>39</sup> O já citado *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*.

como o próprio afirma em entrevista à J.B. Dyas<sup>40</sup>. De acordo com Aebersold, “a evolução da educação jazzística” (apud DYAS, 2016) era conciliar o visual (partitura com cifras e escalas associadas aos acordes) ao ouvido (a sonoridade das progressões com as referidas escalas). Porém, a crítica ao método compreendia que o educador estava oferecendo muita informação visual, ao invés de permitir que o estudante desenvolvesse a auralidade. Hoje é possível observar que os críticos previram uma possibilidade de utilização dessa ferramenta, estudantes de jazz apreenderem *standards* jazzísticos a partir de livros e métodos como o “Real Book” e “Jamey Aebersold” entre outros. A fala da interlocutora, apresentada acima, juntamente com outros discursos dos participantes corroboram a noção de que o visual se sobrepôs ao aural, isso a partir da ampla utilização dos materiais didáticos desenvolvidos pela indústria editorial do “jazz como prática pedagógica”. Elaborando uma crítica à educação jazzística no ensino musical brasileiro, outro professor participante da pesquisa exemplifica a apropriação **a partir do papel** da seguinte forma:

**E1GM:** Por que o que acontece, o cara ia tocar “Night in Tunísia”, mas **nem sabia de que ano** que [era a gravação de referência de] “Night in Tunísia”, sabe? **Não sabia o baterista, não sabia as principais gravações**, né. Aí ia tocar outra música, então **tocava tudo do mesmo jeito**, sabe?

Com o excerto acima, o interlocutor concorda com a falta de contato dos estudantes de jazz com os fonogramas para aquisição de repertórios. O fato de os estudantes não conhecerem **as principais gravações** do *standard* que seria tocado na disciplina de prática de conjunto afeta sua performance. Como **os alunos não se apropriam** (E1GP) do repertório jazzístico, sendo o sentido desse **apropriar** relativo ao conhecimento sonoro das composições jazzísticas, esses estudantes, na percepção do professor, **tocavam tudo do mesmo jeito**. Para o participante, a falta de conhecimento histórico (**nem sabia de que ano**), e das referências fonográficas (**não sabia o baterista, não sabia as principais gravações**), influenciava na

---

<sup>40</sup> Entrevista publicada pela revista Downbeat, em março de 2016, v. 83, n. 3.

performance dos alunos, além de corroborar com a crítica direcionada aos ABCs, o estímulo visual (acesso as partituras) prejudicava o aural (conhecimento do repertório a partir da escuta).

O modo como a prática jazzística é tratada nas publicações voltadas ao ensino jazzístico resulta no segundo sentido que observo nas entrevistas dos participantes, dimensão que estou nomeando por “jazz como prática musical”.

**E1GP:** (...) porquê é muito diferente, **as cores**, quando você soa no seu corpo tocando tudo né. Tocando todas as... a harmonia, tocando a... soa diferente, você sente diferente né. Então eu estou... **e isso tem muito a ver com improvisação jazzística**. Em parte, porque **eles têm uma didática mais sistematizada né**, quanto a isso.

**E1GP:** (...) e que o jazz procura, muitas vezes, sair disso, para as **tríades superiores**, e que, então o improvisador, mesmo brasileiro, que procura isso, **acaba se aproximando mais de uma linguagem jazzística** também.

Nos dois excertos anteriores, emerge um segundo sentido para o termo “jazz”. A dimensão “jazz como prática musical” faz referência à aspectos sonoros dessa prática musical. Nessa dimensão observo questões estilísticas, assim como noções relacionadas às representações de uma “sonoridade jazzística”. São esses aspectos que predominam no “jazz como prática pedagógica” contido nos inúmeros métodos que abordam o “como” tocar jazz. Acompanhar o discurso da interlocutora, nesses dois excertos, de maneira conjugada, contribui para a compreensão de alguns aspectos musicais associados à prática jazzística. Existe uma relação entre as expressões **as cores** e **tríades superiores**, na fala da participante. Essas **tríades superiores** ou tríades na camada superior “visam a obter as extensões dos acordes” (TINÉ, 2020, p. 89), muito presentes no acompanhamento pianístico do jazz (*idem*). Porém, como anunciado pela participante, **isso tem muito a ver com improvisação jazzística**, que tem como proposta sonora a utilização dessas tríades para que as extensões como a nona (9<sup>a</sup>), décima primeira (11<sup>a</sup>) e décima terceira (13<sup>a</sup>) tragam um

“colorido” característico às linhas improvisadas. A utilização dessas **cores**, enquanto representação, está associada a prática jazzística, não é difícil encontrar nos discursos dos interlocutores a noção da utilização das tríades superiores com a improvisação nesse contexto.

Novamente a sistematização do ensino jazzístico é aqui pontuado, (**eles têm uma didática mais sistematizada**) e está presente nesses métodos de ensino a noção, referente ao “jazz como prática musical”, as sonoridades das extensões dos acordes para o desenvolvimento de improvisações. A representação que associa as tríades na camada superior à improvisação jazzística fica estabelecida na construção: um improvisador, mesmo brasileiro, que se utiliza das tríades superiores, **acaba se aproximando mais de uma linguagem jazzística**. Chamo a atenção para a representação construída a partir dos métodos de ensino jazzístico que estão presentes nos discursos dos entrevistados. Existem inúmeros ambientes musicais que utilizam as extensões de acordes, tanto em progressões harmônicas como para desenvolvimentos melódicos, porém, na sistematização e disseminação, através da indústria editorial voltada para o ensino jazzístico, e sua significativa adesão global, a utilização dessas mesmas extensões passam a “significar” uma sonoridade jazzística. O excerto abaixo elabora essa noção apresentando o modo como a “influência jazzística” interfere na prática improvisatória:

**E3GP:** Ah, **influencia muito né**, porque **foi desse jeito que eu aprendi** assim, **copiando né**, **as cantoras** assim, Então eh... **a maneira de pensar melodicamente acho que vem muito desses improvisos** que eu, que eu copiava né, e mesmo se eu não tivesse transcrito, às vezes eu tentava fazer trechos de improvisos né, que eu ouvia, tirava trechinhos de um improviso, trecho de outro. Eh... essa coisa de você variar a melodia mesmo da música, fazer variações melódicas na música eh... **buscando as extensões dos acordes** também né, **as tensões**.

Destaco que, nesse excerto, a “influência jazzística” não apenas fica declarada como é assumida pela participante que **foi desse jeito que eu aprendi**, indicando que essa influência é bastante relevante e presente na prática

improvisatória da interlocutora. O modo como essa influência, possivelmente, “molda” a performance pode ser observada a partir de uma noção melódica pois **a maneira de pensar melodicamente acho que vem muito desses improvisos**. A questão melódica, que tem importância/centralidade para a prática improvisatória da participante em questão, tem estreita relação com as ferramentas por ela utilizadas, pois, sua prática de estudo e desenvolvimento da improvisação se deu **copiando né, as cantoras**. Nesse ponto, observo que a improvisadora não recorre aos ABCs jazzísticos, assim, a apropriação **a partir do papel** é substituída pelo contato com os fonogramas, e a reprodução de improvisos vocais, ou mesmo trechos desses improvisos é que organizam um pensamento improvisatório para a interlocutora. Ainda que o desenvolvimento não esteja relacionado aos ABCs, pela sua significativa construção de representações é possível observar as noções anteriormente discutidas, a associação da utilização das extensões com a improvisação jazzística novamente é declarada, pois, **buscando as extensões dos acordes**, reflete um sentido de sonoridade associado a prática jazzística, especificamente com relação ao “jazz como prática musical”. Para além das noções restritas às construções improvisatórias, outra representação acerca dessa dimensão sonora associada ao jazz pode ser observada no próximo excerto:

**E3GM:** (...) o baião também chegou nisso [tocar aberto] através de Hermeto né, o frevo... o frevo de Hermeto é aberto, **aí vira jazz**, nesse sentido de tocar aberto como a bateria do jazz propõe. Aí eu **acho que é uma inspiração também, na hora de tocar a bateria dessa maneira**, não fechada no *hi-hat*, mas **tocar aberto, usando a bateria de maneira mais livre, participativa da improvisação**. Isso... **essa contribuição vem do jazz americano**.

Algumas representações sobre a sonoridade relacionada à prática jazzística emergiram dos discursos dos interlocutores. A noção entre tocar de maneira mais “aberta” ou mais “fechada” carrega um sentido de comparação importante para compreender o modo como a “influência jazzística” afeta práticas musicais inseridas no contexto da música instrumental brasileira. Os dois polos possíveis da prática performática, aqui acionados, tem relação com possibilidades interativas entre

membros de um grupo musical. O interlocutor, utilizando a expressão **tocar aberto**, está fazendo referência a uma possibilidade interativa da performance que pretende intensificar o diálogo entre os músicos de uma execução musical. Nesse sentido, tocar **de maneira mais livre, participativa da improvisação**, estaria associado à uma **contribuição [que] vem do jazz americano**. É possível compreender, portanto, que, no sentido inverso, para esse participante em questão, a performance “fechada” indicaria menos processos interacionais, menos liberdade musical e menos diálogo no momento da performance.

Essa representação, associada ao “jazz como prática musical” afetou perspectivas musicais no cenário nacional. O sentido exposto na expressão “tocar aberto” foi utilizado para que a performance musical rompesse com regularidades rítmicas, próprias das músicas populares. Entre as novidades trazidas pelo bebop, a prática de construções rítmicas assimétricas<sup>41</sup>, principalmente na seção rítmica que acompanha o improvisador, tem relação direta com a noção **tocar aberto** (cf. BERENDT, 1987; GOMES, 2010; DEL PINO, 2018). Essa noção tem significativa influência no desenvolvimento da música instrumental brasileira, como declarada pelo interlocutor. Apontando Hermeto Pascoal como referência, assim como outros nomes desse contexto, o participante afirma que esses personagens absorveram a estética do (**tocar aberto**) e exploraram essa noção nos gêneros brasileiros como o baião ou o frevo. Porém, a associação feita aqui chama a atenção, na utilização de uma concepção sonora (a possibilidade de tocar aberto) o gênero musical é corrompido, pois, **aí vira jazz**. O que antes aparentava ser uma **contribuição [que] vem do jazz americano**, passa a ser um elemento de apagamento da prática musical local. A partir do momento que executar o frevo ou o baião de maneira mais “livre” ou “aberta” **vira jazz**, compreendo que o gênero estadunidense apaga possibilidades de desenvolvimento sonoro e musical de gêneros periféricos.

Essa noção faz referência a uma representação essencializada da música popular brasileira. Essa representação considera que as manifestações populares devem permanecer “fixas”, estáticas no tempo, sempre reproduzindo o que foi considerado “o verdadeiro” baião, ou qualquer outro gênero musical. Importante

---

<sup>41</sup> Novidade para o contexto da música popular urbana, o desenvolvimento de rítmicas assimétricas em outros contextos musicais, como a música de concerto ocidental já apresentava, nesse período, noções rítmicas semelhantes.

ressalva deve ser feita, nem mesmo esse “verdadeiro” é compartilhado por todos os sujeitos, sendo sempre construído socialmente e legitimado por agentes cujas “vozes” se sobrepõem. Somado a isso, essa representação que pretende a fixação de manifestações populares, como se elas estivessem em museus, impedem que, a partir de reelaborações, outras manifestações emergjam e ressignifiquem práticas sociais. Julgo ser possível, a despeito dessa representação, a possibilidade de desenvolver novas maneiras de performar gêneros musicais brasileiros a partir de “contribuições” sejam de jazz ou de qualquer outra manifestação musical que influencie as práticas brasileiras.

É possível elaborar uma outra dimensão analítica para a expressão “jazz”, nesse caso, relacionada ao contexto sócio-histórico em que o jazz foi desenvolvido. A princípio, as dimensões “jazz como prática pedagógica” e “jazz como prática musical” desconsideram a relevante história social da prática jazzística, considerando apenas aspectos formativos ou estilísticos. Porém, como pontua Whyton (2006):

Como forma de arte cultural e histórica, o jazz é uma música profundamente social, vinculada ao mundo cotidiano e, em muitos casos, nascida de um foco de opressão, política e da indústria do entretenimento. (WHYTON, 2006, p. 70).

Essa terceira dimensão, que estou nomeando por “jazz como prática social”, e sua fundamental importância para a discussão aqui pretendida tem relação com aspectos culturais dessa prática musical. Há, no desenvolvimento técnico-musical dessa prática, uma deliberada associação com “ideais de avanço racial e, mais importante, com respostas de resistência à oposição percebida à expressão social e ao progresso econômico dos negros pela cultura dominante branca americana” (LEWIS, 1996, p. 94). O bebop, principal estilo jazzístico utilizado para o desenvolvimento e consolidação do “jazz como prática pedagógica” trouxe o tema da resistência para a atenção internacional além de obrigar a cultura dominante euro-americana a lidar com estéticas afro-diaspóricas (*idem*). Nesse ponto, compreendo que a prática jazzística realizada por afro-americanos configura uma prática musical periférica, em seu local de origem, além de uma prática de resistência social.

Discutindo paralelos e problematizações da institucionalização de contextos históricos de práticas no cenário da música popular, Modirzadeh sustenta que no empreendimento acadêmico de oferecer ao jazz o status de “arte exclusiva”, reconhecimento alcançado pela música de concerto, “surgiram algumas mesmas atitudes elitistas como efeitos colaterais” (BARRETO; MODIRZADEH, 2015, p. 29). O desenvolvimento musical do sujeito inserido na cultura, absorvendo música, dança alimentação, entre outros aspectos, ocorre em período distinto da educação formal, como afirma Modirzadeh (2015). Sendo a linguagem jazzística “cultivada dentro das comunidades afro-americanas durante os anos de segregação nos Estados Unidos” (BARRETO; MODIRZADEH, 2015, p. 29), o aspecto sociocultural deveria contribuir para o desenvolvimento musical dos estudantes:

mas com a institucionalização formal veio a falta de conexão com a história musical de um povo (socioeconômica e de outras formas), e, em vez disso, o foco permanece fixado nas estruturas sonoras que daí resultam. Consequentemente, **o contexto cultural é obscurecido até a extinção**, deixando o lado técnico da virtuosidade e o contexto da música de concerto para sustentar essas estruturas dentro de formatos conservadores. (BARRETO; MODIRZADEH, 2015, p. 29, grifo meu).

O diagnóstico oferecido pelos autores supracitados, a respeito da “extinção” de aspectos culturais na institucionalização do jazz, tem implicações diretas para o primeiro sentido aqui tratado, de “jazz como prática pedagógica”. Voltada apenas para valores ocidentais como a “técnica” ou o “virtuosismo”, a pedagogia jazzística excluiu parte significativa do desenvolvimento musical dessa prática. Aspectos relacionados a concepções de produção musical coletivas, engajamento racial, resistências epistêmicas, fortemente conectadas ao desenvolvimento do jazz cedem lugar, com a institucionalização, a práticas individualizadas, em que o objetivo final é apenas a segunda dimensão aqui mencionada, o “jazz como prática musical”.

O apagamento sócio-histórico da prática jazzística é, fundamentalmente, operado através da dimensão do “jazz como prática pedagógica”. Embora a perspectiva educacional, elaborada por David Baker, considere como fundamental questões relacionadas à raça além do contexto histórico social afro-americano, essa perspectiva não foi amplamente considerada pela pedagogia jazzística. Como sustenta Goecke (2014) o programa curricular prescrito por Baker enfatiza a inclusão

da perspectiva cultural negra. A relevância desse tema, para a formação do estudante de jazz é assim descrita pelo próprio educador:

Devo também admitir que sou da opinião que este tipo de estudo aprofundado da música dos negros resulta em certos fatos e percepções que afetam muito profundamente as atitudes da maioria dos estudantes no que diz respeito ao jazz e, na verdade, à música em geral. (BAKER, 1979 apud GOECKE, 2014, p. 70)

Ainda que Baker enfatize a necessidade de abordar questões socioculturais afro-americanas na educação jazzística, Goecke (2014) compreende que essas questões foram ignoradas na pedagogia jazzística e que “a ênfase em estudos afro-americanos e [a abordagem] de um contexto cultural negro deixa a desejar no geral” (GOECKE, 2014, p. 71). Embora o trabalho de Baker tenha grande influência para o desenvolvimento de programas de jazz, hoje se encontra esgotado e desconhecido de parcela significativa de educadores e estudantes (GOECKE, 2014).

Outro trabalho figura como principal recurso teórico-didático para esses programas, Goecke compreende que a produção didática de Jamey Aebersold continua sendo “uma influente introdução à improvisação jazzística tanto para estudantes quanto para educadores” (GOECKE, 2014, p. 74). Esse trabalho, além de muito influente, “se tornou um padrão para muitos programas de jazz de escolas secundárias e universitárias” (*idem*, p. 72). Porém, diferente do trabalho de Baker, em Aebersold a questão sociocultural negra está excluída, como afirma Goecke (2014) as questões raciais, históricas e sociais estão “notavelmente ausente no “How to Play Jazz and Improvise” de Aebersold” (*idem*, p. 75). Por essa ausência, Goecke (2014) considera que falta nos cursos de jazz uma abordagem racial e cultural para compreensão da prática jazzística. É nesse contexto que compreendo a dimensão do “jazz como prática social”, sendo esta dimensão dissociada do “jazz como prática pedagógica”, como afirmam os autores acima citados.

Nesse sentido, não ignoro a pouca presença de referências raciais expressas nos discursos dos interlocutores dessa investigação. Enquanto a dimensão “jazz como prática pedagógica” foi amplamente acionada para apresentar os caminhos utilizados para o desenvolvimento da prática jazzística, e o sentido de “jazz como prática musical” refletiu noções estilísticas sobre representações musicais a

noção “jazz como prática social” apresentou baixa presença nas entrevistas por mim realizadas. A diminuta presença dessa discussão reflete a ausência dessa questão nas dimensões pedagógica e musical da prática jazzística no contexto brasileiro. Apenas um dos interlocutores acionou a questão racial (do jazz ser a primeira música organizada negra, pra estudo [E3GM]), sendo essa a única fala sobre essa questão. Em outra entrevista, emergiu a noção de práticas musicais afro-diaspóricas, considerando uma proximidade entre a prática jazzística e a música brasileira, ainda que os termos utilizados reflitam essas noções com alguma possibilidade interpretativa:

**E1GP:** (...) uma **irmandade mesmo**, eu acho, entre as músicas. Por que, todas as músicas da América Latina têm... esse **fundamento afro, essa matriz afro e uma certa forma de estabelecer relações entre a teoria europeia**, (...). Então, eu acho que nas américas todas, tem essa... esse jeito de **fazer essa relação entre perspectivas europeia e perspectivas africanas e perspectivas geradas posteriormente, aqui mesmo**. E eu acho que, nesse sentido, a música brasileira e a música... o jazz, né, a música norte-americana e a música das américas todas, **elas são irmãs nesse sentido**. E eu acho importante a gente entender isso como uma igualdade, talvez. Você fala dessa perspectiva decolonial né? Então eu acho que não é a gente trazer... não é a gente aprender a tocar jazz e a gente tocar jazz, mas a gente **entender o jazz como uma linguagem irmã**, que combina com a gente também, desde de que a gente entenda ela **no sentido mais corporal, mais sonoro e histórico** também.

Esse excerto apresenta a noção de proximidade, por questão afro-diaspórica, entre as musicalidades estadunidenses e brasileiras, estendendo essa noção para o contexto mais amplo da América Latina. É possível observar uma representação da formação musical nas américas, que considera a articulação entre algumas perspectivas que integram o corpo de influências, que se apresenta como uma **relação entre perspectivas europeia e perspectivas africanas e perspectivas geradas posteriormente, aqui mesmo**. O entendimento da dimensão do “jazz como

prática social”, assim como a compreensão das manifestações populares brasileiras, contribui para **entender o jazz como uma linguagem irmã**, considerando essas práticas enquanto manifestações afro-diaspóricas. Assim, a sugestão da interlocutora é que a manifestação estadunidense deva ser, por essa razão, compreendida **no sentido mais corporal, mais sonoro e histórico**, corrigindo, portanto, a ausência dessa questão nas dimensões “jazz como prática pedagógica” e “jazz como prática musical”.

A compreensão dessas dimensões associadas ao termo “jazz” se faz necessárias para refletir o modo como a prática jazzística foi absorvida pelo cenário musical brasileiro. Tanto a dimensão pedagógica como a estilística musical foram amplamente absorvidas por esse cenário. Porém, o aspecto sociocultural inerente a prática jazzística não foi da mesma maneira absorvida nesse contexto. O que configurava uma música marginal e periférica, realizada por afro-americanos no contexto estadunidense é ressignificada no ambiente cultural brasileiro. Considerada enquanto música de protesto realizada por grupos sociais periféricos, o jazz “foi altamente repudiado ou ignorado pelas artes de minorias oficiais” (HOBBSAWN, 1990, p. 38), fora, portanto, dos círculos da “alta cultura”. Porém, essa música que surgiu entre negros pobres e marginalizados passa a ser assimilada pela burguesia e setores médios da sociedade, em diversos locais do globo (cf. ESTEVEZ, 2021; DOMINGUES, 2020; MARTINS, 2008). Nesse sentido, Domingues (2008) apresenta esse percurso do jazz que sai do “gueto” e cai no gosto de brancos da “boa sociedade” (p. 173). Esse fenômeno é especialmente particular no contexto brasileiro, pois toda a carga sociocultural do desenvolvimento do jazz é desarticulada quando o ritmo passa a circular no ambiente musical local, e tal manifestação passa a ser considerada como “alta cultura” para uma elite burguesa brasileira de grandes centros urbanos, como o carioca e paulista. A prática jazzística circula nos setores sociais mais abastados como símbolo de “modernidade” e “sofisticação”, enquanto sua prática social de afirmação identitária e racial – manifesto em seu local de origem – figura ausente no Brasil.

Nesse sentido, considero que a dimensão “jazz como prática social” foi consideravelmente apagada da prática jazzística no ambiente cultural brasileiro. Assim como a relevância sócio-histórica dessa manifestação esteve excluída da prática pedagógica e musical, ela igualmente foi desconsiderada nos ambientes em

que esteve presente. Essa inversão ocorre, principalmente, após o surgimento do considerado jazz moderno, representado pelo bebop. A partir desse ponto, a prática musical jazzística se distancia da música realizada com o objetivo da dança, contexto em que o swing figura como expressão máxima, para um novo paradigma, a música feita para ser “escutada”, adquirindo *status* de arte e configurando a forma do espetáculo jazzístico (CALADO, 1990). Nessa virada de chave, a manifestação musical se afasta de públicos populares em direção a classes sociais mais abastadas. A consolidação desse fenômeno pode ser observada nos locais em que é possível “escutar” jazz, como Copacabana, bairro carioca de alta classe (SARAIVA, 2007) ou os altos preços dos ingressos nos festivais de jazz de São Paulo, em que a expectativa era de que “estudantes de alto poder aquisitivo” (AMARAL, 2011, p. 37) comparecessem ao evento. Tal inversão destoa das críticas recebidas pelo jazz no contexto estadunidense, ainda no início do século XX, tais como o ritmo ser o responsável pelo aumento das taxas de dependência química ou mesmo por nascimentos ilegítimos, tornando-se grande preocupação das famílias da classe média que o compreendiam como ameaça a ordem social (GENNARI, 1991).

Considero, portanto, que a noção “jazz como prática social” esteve pouco presente nas entrevistas realizadas e, compreendo essa ausência pela invisibilidade dessa dimensão sócio-histórico na formação educacional jazzística, empreendida pelo “jazz enquanto prática pedagógica”. Tanto a ausência quanto a invisibilidade são observadas quando essa prática passa a ser performada em ambientes sociais privilegiados em diversos contextos. Isso posto, retomo outros aspectos que emergem da categoria “influência jazzística” e observo algumas representações, nos discursos dos interlocutores, que ampliam as propriedades dessa categoria:

**E1GP:** (...) o que eu penso... o que acontece nesse caso é que o jazz, **ele influenciou muitíssimo na verdade né**. Como por exemplo, toda uma concepção de arranjo, a questão eh... de como você interpreta um tema, **esse formato, tema, improvisação, volta pro tema é de origem jazzística**.

Considerando aspectos técnico-musicais, a noção de “tema-improvisotema” é amplamente reconhecido, pelos interlocutores, como uma “influência jazzística”. Como anteriormente apresentado no primeiro capítulo desse trabalho, esse formato recebe o nome de “*chorus*” e estabeleceu forte relação com o desenvolvimento da improvisação no contexto jazzístico. A sequência harmônica utilizada como sustentação da melodia, ou tema, da composição “torna-se base para a improvisação” (LEWIS, 1996, p. 94). Essa estrutura foi bastante associada ao desenvolvimento jazzístico, (cf. BERENDT, 1987; MAXIMIANO, 2009; CÔRTEZ, 2012), porém, uma distinção deve ser feita, utilizar ferramentas estruturais não significa absorção automática de maneirismos melódicos:

(...) é importante levar em consideração a diferença entre adotar um formato ou técnica de arranjo advindo do jazz, e copiar suas idiossincrasias rítmicas e melódicas. Por exemplo, **pode-se usar o formato chorus** para improvisação **sem ter que necessariamente utilizar elementos recursivos do bebop**. (CÔRTEZ, 2012, p. 74, grifos meus)

Ainda que distinções como essa devam ser feitas, para compreender o modo como a “influência jazzística” opera no contexto da música instrumental brasileira, foi possível observar uma associação a utilização do formato *chorus* e sua estreita relação com o jazz:

**E1GM:** esses dias mesmo, acho que em alguma *live* vi um músico “**não é jazz o que eu faço**”, negando essa coisa do jazz, mas assim... aí você vai ver o cara tocar, ele toca um tema e improvisa depois... na forma do tema, **quer mais jazz do que isso? Impossível**. Então, essa coisa de você, se você apresenta um tema e você vai tocar... improvisar sobre a forma do tema, **isso é totalmente jazzístico**. Não é?

Nesse excerto, emerge uma representação acerca da utilização do formato *chorus* para o desenvolvimento da seção de improvisação. O interlocutor compreende que a utilização desse formato indica uma forte associação a prática musical estadunidense, pois, **isso é totalmente jazzístico**, inclusive afirmando que seria

**impossível algo mais jazz do que isso.** Nesse sentido o participante encontra uma contrariedade em um discurso visto em uma *live*, de acordo com o entrevistado, um músico afirma que sua música **não é jazz**, negando, portanto, não apenas uma influência mais sustentando que sua prática musical deveria ser considerada como uma outra coisa. Porém, ainda de acordo com o interlocutor, quando esse mesmo músico apresenta sua música, ele utiliza uma ferramenta bastante associada ao jazz, o formato *chorus*, é por essa utilização que o participante afirma uma contradição no discurso.

A negação ao jazz foi algumas vezes apresentada durante as entrevistas realizadas. É possível encontrar alguns sentidos nessa “negação jazzística”, a noção de “eu não faço jazz” pois faço outra coisa, é um desses sentidos. A negação aparece no discurso, pois, ainda que utilize técnicas ou ferramentas também associadas ao contexto jazzístico, o músico compreende que sua produção musical apresenta distintas concepções sonoras que distanciam sua própria música da sonoridade jazzística. Um outro sentido dessa “negação jazzística” tem relação com a maneira de se expressar no jazz, “eu não toco jazz, pois toco do meu jeito”. Nesse caso, o músico ainda que assuma “tocar jazz”, observa na sua própria prática elementos particulares, ou mesmo uma maneira específica de interpretar uma música:

**E3GM:** Eh... quando eu quero tocar o jazz mesmo assim, porque **eu não toco jazz, eu toco do meu jeito**, mas, pelo menos eu tive esse contato com vários norte-americanos né, que, eram da música...

Mesmo reconhecendo uma aproximação com músicos estadunidenses, além de ter formação específica em jazz (esse interlocutor estudou por anos em um departamento de jazz na Europa), ainda assim considera sua performance como um “jeito” específico de tocar jazz. Tanto esse excerto como o anterior são exemplos de um código recorrente nas entrevistas que é a “negação jazzística”. Essa negação é um importante aspecto da influência dessa música na formação da música instrumental brasileira, pois, ainda que tenha uma presença marcante, seja em materiais didáticos ou aspectos musicais, é comum um afastamento dessa prática musical.

Emergiu ainda uma terceira possibilidade de negação, oposta em relação às duas anteriores. Nas duas anteriores observo uma intenção de distanciamento em relação à prática jazzística, compreendo o sujeito negando “fazer jazz”, ou quando faz, “faz do se jeito”. No excerto abaixo, uma terceira possibilidade de “negação jazzística” é acionada, situação em que um “sotaque” específico impede a rotulação do sujeito jazzista:

**E1GR:** eu no Brasil **era considerado jazzista**. Cheguei aqui **eu deixei de ser considerado jazzista**, comecei a ser considerado músico de música do mundo, de *world music*, de música éh... sabe. Mas, eu senti um pouco isso sabe. Inclusive, **eu cheguei a ter críticas**, na faculdade, **que eu não tinha linguagem de jazz**, sabe. (...) só que cara, porra. (...) estudei Coltrane, Charlie Parker, estudamos Miles Davis, sabe? Tirei solo do Joe Pass e tudo. Mas, pra você ver como são assim, **a percepção das pessoas né cara, com o sotaque** né.

Ainda que o interlocutor assuma que tenha, rigorosamente, acessado o cânone da improvisação jazzística, estudado improvisadores reconhecidos como formadores da prática improvisatória moderna, além de apresentar uma das ferramentas mais promovidas para absorção de linguagem – a transcrição de improvisos – o domínio da linguagem jazzística foi, a ele, negado. Apesar do percurso realizado pelo interlocutor, que **era considerado jazzista** no Brasil, possivelmente por ter tido acesso ao material amplamente disseminado do “jazz como prática pedagógica”, recebeu crítica no ambiente acadêmico de que **não tinha linguagem de jazz**. Por traços da colonialidade, músicos brasileiros são engajados a se desenvolverem na improvisação jazzística, sendo que a ampla oferta de métodos contribui para o estudo aprofundado dessa prática. Porém, quando a produção musical é apreciada fora do contexto brasileiro a questão do “sotaque” se evidencia. O interlocutor chama a atenção para **a percepção das pessoas**, e é nesse ponto que o participante interpreta a avaliação feita por seus pares, pois, essa percepção considera nuances **com o sotaque** que podem ser lidos como falta de linguagem jazzística.

O jogo de atração e repulsa ocorre em diversos sentidos, seja o sujeito que busca se afastar de paradigmas musicais considerados projetos globais, por considerar sua produção uma terceira proposta estética ou por considerar que, ainda que utilize o paradigma hegemônico, desenvolve uma produção musical bastante pessoal e particular. Esse jogo ainda apresenta outra possibilidade, são os sujeitos que buscam um desenvolvimento associado ao paradigma hegemônico, porém, por questões de traços culturais que não são apagados na performance musical, gerando desvios musicais no paradigma hegemônico – acima referenciados como sotaque – a negação é assumida por atores legitimados, são os sujeitos que detêm “voz de autoridade”, que podem afirmar que a linguagem jazzística está em falta na produção musical do sujeito periférico.

Essa categoria, nomeada por “influência jazzística”, indica a presença significativa da prática jazzística para a formação da música instrumental brasileira, assim como para o desenvolvimento de uma linguagem de improvisação. A forte presença do “jazz como prática pedagógica” contribui para uma homogeneização de práticas improvisacionais em diversos ambientes musicais pelo globo, assim como o “jazz como prática musical” articula representações musicais em contextos de música instrumental. Somado a isso, a ausência do “jazz como prática social” ignora o contexto histórico de formação, e uso político do jazz, configurando também uma música marginal, periférica. Compreendo que as duas primeiras dimensões figuram como responsáveis pela condição do jazz ocupar a condição de projeto global, pois, são na esteira de suas ações que colonialidades vão emergindo nos locais periféricos. Na seção seguinte, busco apresentar as ferramentas decoloniais, oferecidas pelos interlocutores, para ressignificar, entre outras matrizes musicais, a “influência jazzística” e assim construir uma prática fronteira de improvisação, além de aspectos e propriedades para o desenvolvimento de uma prática improvisatória que articule as diversas manifestações musicais brasileiras e suas outras influências sonoras.

#### 4.3 CONCIÊNCIA RÍTMICA

Neste terceiro, e último eixo analítico, abordo a categoria central da investigação denominada “consciência rítmica”, analisando representações dos

participantes acerca de possibilidades de autonomia de uma prática improvisatória, que articula elementos considerados brasileiros a paradigmas hegemônicos. Discuto as representações que emergem nos discursos, mobilizando autores consultados na fortuna crítica. Para tanto, apresento as representações que emergiram de distinções entre os paradigmas improvisatórios já discutidos anteriormente, o jazzístico e o praticado na música instrumental brasileira.

Por considerar relevante e necessário, novamente faço uma ressalva com relação à pluralidade sobre as perspectivas improvisatórias presentes nos discursos dos participantes. Assim como o jazz apresenta uma diversidade de possibilidades improvisacionais, a música instrumental brasileira também pode assim ser compreendida, considerando a diversidade de estratégias aqui discutidas. Reforço que parto de uma perspectiva que compreende essas práticas musicais como sendo múltiplas e complexas, constituídas a partir de distintas possibilidades e abordagens improvisacionais, porém, utilizo essas expressões no singular pela recorrência desses usos na bibliografia além de considerar esses paradigmas de maneira mais ampla, que abarcam possibilidades diversas de “estratégias de improvisação”.

Com relação a categoria “consciência rítmica”, é recorrente nos trechos de entrevista analisados que os participantes façam menção a aspectos de improvisação que entendo como sendo estratégias decoloniais, o que aponta para um modo autônomo de improvisar. Por autônomo, refiro-me a estratégias de improvisação que se distanciam de paradigmas hegemônicos, e promovam práticas outras. Defendo que, são essas estratégias, deliberadas e sistematizadas, que são responsáveis pelo desenvolvimento de uma prática improvisatória fronteiriça, pois, absorvendo distintas “estratégias de improvisação” sejam hegemônicas ou periféricas, ressignificam essas práticas, subvertem padrões e articulam os materiais com a pretensão de elaborar uma improvisação dotada de características que expressam pertencimentos e regionalidades.

A primeira representação que emerge de alguns discursos dos interlocutores faz referência a uma diferenciação entre as práticas de improvisação nos contextos jazzísticos e na música instrumental brasileira. Compreendo que está em jogo uma representação que associa a improvisação brasileira à uma “naturalidade”, considerando essa prática musical como orgânica:

**E2GR:** Eu considero assim, **as minhas improvisações brasileiras, bem assim, naturais**. Eu nunca... nunca me ocorreu assim, de pensar assim: “ah, vou **coleccionar *patterns***”, sabe. Tipo assim, eh... simplesmente... simplesmente eu tenho conhecimento, por exemplo, de alguns ritmos brasileiros, alguma coisa, sabe. Eh... também o fato de eu, não só **ter ouvido muita música, também brasileira**, como também dando os workshops.

Nesse excerto, é possível observar uma representação que compreende a improvisação brasileira como algo natural, ainda que esteja direcionada a própria prática musical do interlocutor. O participante, ao dizer que é natural sua maneira de improvisar em música brasileira, constrói uma relação de oposição entre natural e planejado. A distinção que emerge desse excerto está estruturada na noção de que, ainda que esse improvisador considere suas **improvisações brasileiras, bem assim, naturais**, observo uma diferença no modo como o interlocutor atribui sentido aos dois paradigmas. Em momento anterior a essa declaração, o participante, relatando como ocorreu o desenvolvimento de sua prática de improvisação musical, afirmou ter tido um intenso contato com uma das principais obras para a estruturação do paradigma do bebop: “a gente matou aquele livro né, Omnibook do Charlie Parker” (E2GR). Ainda discorrendo sobre seu percurso para o estudo da improvisação lembrou que “coleccionava *patterns* do Charlie Parker (...) tenho uma coleção de pelo menos cem *patterns* do Charlie Parker (...) depois eu comecei a coleccionar *patterns* do Cannonball Adderley” (E2GR). Compreendendo, portanto, ser esse o caminho utilizado pelo interlocutor para desenvolver um vocabulário musical para a improvisação, questionei se o mesmo – a coleção de *patterns* – também teria sido realizada para a improvisação brasileira. Assim, considero que no trecho em que afirma nunca ter ocorrido ao participante “ah, vou **coleccionar *patterns***” tenha relação direta com a representação, já expressa pelo participante, de julgar que sua improvisação brasileira seja algo “natural”, ou “orgânico”.

A passagem torna evidente o robusto empreendimento do participante para o desenvolvimento da prática jazzística, que contemplou estudar na íntegra todo o livro de transcrições de improvisação *Omnibook*, além de uma intensa coleta e registro

de *patterns* de expoentes da improvisação jazzística. Porém, como contraponto, não foi realizado o mesmo empenho, sistematizado e deliberado, para aquisição de vocabulário que estabeleceria as ferramentas necessárias para o desenvolvimento de improvisações brasileiras. Para o desenvolvimento dessa prática, parece ter sido suficiente **ter ouvido muita música**, não apenas, mas **também brasileira**, o que, mais uma vez, reforça a representação de “naturalidade” construída pelo participante sobre improvisação brasileira. Essa representação aparece em trechos de entrevistas de outros interlocutores, o que aponta para uma compreensão compartilhada sobre improvisação brasileira, compreensão esta que se constrói a partir de uma distinção da prática jazzística:

**E2GP:** Sim, na verdade sempre houve [um interesse pela improvisação brasileira] né, sempre houve, desde o início. Só que, é uma coisa que eu tava refletindo um tempo desse, que **eu nunca estudei sistematicamente a improvisação na música brasileira**, eu sempre achei que **ela vinha mais naturalmente**, pelo menos no meu caso eh... **com mais facilidade**, digamos assim, né. Então, foi mais naquele processo de **ouvir mesmo, os álbuns**, (...), tirar solos, reproduzir e tudo mais. Eh... agora, de ter **um estudo mais formal não, na improvisação brasileira eu nunca tive**, sempre foi mais no jazz, na verdade até hoje eu ainda estudo, ainda tenho um professor particular, a gente trabalha **vários elementos da linguagem jazzística**.

Novamente observo, nesse excerto, as noções de distinção entre a prática jazzística e a improvisação brasileira, anteriormente discutidas, porém, com algumas nuances. Ainda que o participante afirme que teve como processo de aprendizagem **ouvir mesmo, os álbuns**, aqui ele amplia a perspectiva e anuncia que fez transcrições de improvisações brasileiras, porém, **um estudo mais formal não, na improvisação brasileira**. Assim, o participante, considerando que a improvisação brasileira **vinha mais naturalmente**, aciona a mesma representação que observei no excerto anterior. O interlocutor afirma que nunca estudou **sistematicamente a improvisação na música brasileira**, porém, o mesmo não é observado para a prática

jazzística em que, ainda hoje, o interlocutor tem aulas em que são abordados **vários elementos da linguagem jazzística**. Desse modo, compreendo que a representação sobre as práticas improvisacionais, pautada em uma distinção, considera o paradigma improvisacional brasileiro mais “simples”, sendo possível desenvolvê-lo **com mais facilidade**, pois é “natural”, “orgânico”, basta ouvir o repertório brasileiro que o vocabulário necessário será absorvido. Por outro lado, para desenvolver a improvisação jazzística, por ser mais “complexa” é necessário um estudo sistematizado, deliberado, um grande estudo de *patterns* e a continuidade do estudo formal **da linguagem jazzística**.

Ainda que essa representação tenha emergido em alguns discursos, ela não foi dominante entre os interlocutores. Compreendo que essa noção distintiva entre os paradigmas improvisacionais esteja relacionado à traços de colonialidade que subjagam práticas sociais periféricas ao mesmo tempo que hipervalorizam práticas hegemônicas advindas dos centros globais. Essa representação se estabelece na perspectiva evolucionista da colonialidade ao passo que compreende que as práticas sociais hegemônicas, ou seja, os projetos globais, são entendidos enquanto “evoluídos” e as práticas subalternas, desenvolvidas por sujeitos periféricos, portanto, as histórias locais, carecem de “evolução”. Essa representação figura como sintoma de colonialidade presente na percepção que músicos e pesquisadores podem expressar sobre suas próprias práticas musicais. Não sendo uma representação dominante entre os participantes dessa pesquisa, à frente apresentarei outras noções que contrapõem esses traços de colonialidade.

Na esteira dessa representação, emergem, nos discursos dos interlocutores, outra noção associada a essas práticas improvisatórias. O excerto a seguir apresenta representações relacionadas a elaborações melódicas que utilizam notas *insides* e *outsides*<sup>42</sup>, aproximando essas noções a representações de simplicidade e complexidade no desenvolvimento de improvisos:

**E2GP:** E muitas vezes, melodicamente, isso não é muito... **pode não ser tão complexo**, você pode tocar uma escala diatônica maior né, ou

---

<sup>42</sup> Termos geralmente utilizados em inglês, fazem referência a utilização de notas da escala (*inside*) ou notas que não estão contidas no material escalar (*outside*).

você pode **tocar coisas extremamente insides**, dentro ali dos acordes e tudo, mas se você busca essa eh... busca essa **riqueza rítmica** do gênero, (...) eu acho que vale muito a pena, eu fico muito satisfeito se eu conseguir fazer isso numa improvisação, **ainda que não seja uma improvisação outsider** sabe, ou que busque uma **argumentação harmônica extremamente sofisticada** (...) A gente precisa tá atento a isso né, porque eu acho que isso dá um sentido especial ao que a gente tá fazendo, ainda que, **volto a frisar** que... **melodicamente não seja muito complexo** o que está sendo construído ali, mas a rítmica é muito importante né.

O improvisador aciona uma representação que associa complexidade melódica à utilização de notas não contidas no material escalar (*outside*). O músico compreende que esse uso torna a melodia mais “sofisticada”. Nesse excerto, o argumento do participante faz referência à possibilidade de **tocar coisas extremamente insides**, considerando que isso **pode não ser tão complexo**, mas que essa construção, sendo planejada a partir de uma **riqueza rítmica** de cada gênero popular brasileiro deva ser satisfatório na direção de uma improvisação brasileira. Há, nesse discurso, uma representação que associa improvisação brasileira à simplicidade e notas *insides*, desde que obedeça a questões rítmicas advindas dos gêneros musicais. A contraparte dessa manifestação deve ser entendida como o desenvolvimento estruturado e complexo que se utiliza de notas *outsides*, essa elaboração, portanto, é referenciada enquanto uma **argumentação harmônica extremamente sofisticada**. No argumento do interlocutor, interpreto que o paradigma referente a essa sofisticação faça alusão ao jazz. Desse modo, outra distinção se constrói, em que a improvisação jazzística é tomada como sendo complexa, sofisticada, *outside*, e a improvisação brasileira como simples, natural, *inside*. Pois, ainda que **melodicamente não seja muito complexo**, portanto, **ainda que não seja uma improvisação outsider**, o que parece ser um norte na improvisação musical, ao observar a construção da melodia improvisada a partir de aspectos rítmicos é possível realizar improvisações brasileiras.

Essas noções, que elaboram a distinção simples-complexo, está contida no excerto seguinte:

**E1GP:** Harmonicamente, eu acho que mais ou menos como aquilo que eu tava falando, que eu acho que **o improviso da música brasileira tende a estar mais dentro da tonalidade**, não como regra, muita gente não usa assim, (...) Então de pensar mais... **pensar harmonicamente mais dentro do que seria uma melodia** mesmo assim, melodia de choro ou melodia de samba. Quando **o jazz tende a subir mais né**, nas harmonias.

Para compreender as representações presentes nesse discurso, entendo como necessário interpretar o termo “tonal”, utilizado pela interlocutora. Interpreto a expressão “tonalidade” presente na passagem **o improviso da música brasileira tende a estar mais dentro da tonalidade** como referente à utilização das notas dos acordes, para o desenvolvimento da improvisação. Considero que a afirmação que estabelece, como tendência, a improvisação brasileira como tonal está avaliando essas construções melódicas a partir de usos de tríades e tétrades, ou seja, privilegiando as notas dos acordes. Desse modo, a sonoridade da improvisação brasileira estaria restrita as tônicas, terças, quintas e sétimas, não exclusivamente, mas em maior grau.

A representação pautada em uma distinção prevalece ainda nesse excerto, pois, essa condição sonora da improvisação brasileira se diferencia da prática jazzística. Enquanto a performance de linhas improvisadas em uma sonoridade brasileira está associada às notas dos acordes a improvisação jazzística é compreendida com maior grau de liberdade, pois, **o jazz tende a subir mais né**, em relação as notas que podem estar contidas nas linhas improvisadas. Novamente é necessária uma delimitação no sentido proposto no discurso, julgo que a expressão “subir mais” tem relação direta com as tríades da camada superior (TCS), material sonoro já apresentado em seção anterior e que está associado as chamadas extensões dos acordes, ou seja, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras.

Como explica Crook (1991), uma tríade da camada superior é um conjunto de notas, organizado em terças e que necessariamente precisa ter pelo menos uma extensão disponível na estrutura de escala/acorde (CROOK, 1991). Essa extensão é

responsável pela noção de “subir mais” em relação as notas dos acordes. Na bibliografia que trata da prática de improvisação jazzística é comum abordar o estudo das TCS, Levine (1995) aciona um argumento de evolução para a utilização dessas tríades. O autor argumenta que pela falta de recursos teórico-musicais, as improvisações no início do jazz eram estabelecidas sobre as notas dos acordes, porém, a partir de 1930, músicos “avançados” passaram a estruturar suas linhas improvisadas inserindo as extensões dos acordes como “a 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>” (LEVINE, 1995, p. 31).

A partir das noções presentes em livros didáticos, como de Hal Crook (1991) e Mark Levine (1995), entre outros, é possível compreender as representações acionadas por alguns dos interlocutores entrevistados. Por ser uma representação, nos termos de Hall (2016), os sentidos que emergem nos discursos dos participantes são construídos e compartilhados socialmente, e a “voz de autoridade” que os ABCs jazzísticos desfrutam contribui sobremaneira para a consolidação dessas representações. É amparada por essas vozes que a representação pautada em distinção emerge, estabelecendo os pares opostos complexo-simples, estruturado-natural e TCS-tonal, em que, respectivamente, as práticas jazzísticas e brasileiras estão sendo compreendidas.

A capacidade restritiva dessas representações pode ser observada no excerto seguinte, em que o interlocutor considera a impossibilidade de fuga para outras sonoridades, sem a perda da sonoridade “brasileira”:

**E2GM:** pra você improvisar BRASILEIRO, **pra você improvisar brasileiro**, realmente assim, brasileiro tradicional, **você não consegue fugir da tonalidade**. Assim, “vou ser **tradicional brasileiro**”, aí sei lá, vou fazer um improviso no frevo, **se você vai fugindo dessa tonalidade** [portanto, buscando TCS ou extensões], você vai começando a puxar, naturalmente, uma **linguagem jazzística**.

Nesse excerto, ocorre uma possível associação entre a sonoridade restrita a utilização das notas dos acordes, e a representação do que deve ser o **tradicional**

**brasileiro**. Essa representação opera a partir da construção ideológica que considera a sonoridade “local” – portanto, o soar brasileiro – restrito a essencialidades como o “tradicional” e interpreta essa dimensão como incapaz de elaborar outras possibilidades. O discurso aciona uma noção que fixa as sonoridades possíveis, impedindo que o “soar brasileiro” encontre novos caminhos para se desenvolver. Entendo que a restrição emerge do entendimento de que **se você vai fugindo dessa tonalidade**<sup>43</sup>, utilizando outras possibilidades sonoras como as tríades da camada superior e, portanto, as extensões dos acordes, o “soar brasileiro” se apresenta de modo distorcido. Por essas diferentes sonoridades estarem relacionadas a outros paradigmas, uma **linguagem jazzística** emerge no discurso musical, restringindo as possibilidades de elaboração musical.

De fato, essas estruturas superiores foram sendo cada vez mais utilizadas na elaboração de improvisações musicais no contexto jazzístico, assim como observado sua presença em diferentes materiais didáticos que abordam o ensino desse paradigma. Como exemplo dessa possibilidade sonora, explorada no contexto jazzístico, apresento um trecho de uma [improvisação](#) do saxofonista estadunidense Charlie Parker. Essa transcrição foi retirada da composição “Ornithology”<sup>44</sup>, presente no já citado *Omnibook*, livro de transcrições de temas e improvisações do músico que figura como uma das principais referências na consolidação de um paradigma improvisatório no bebop.

---

<sup>43</sup> Assim como a interlocutora anterior, compreendo que o termo “tonalidade” aqui está associado a utilização das notas dos acordes (T, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) em contraponto às extensões (9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>).

<sup>44</sup> Composição de Charlie Parker e Benny Harris, gravada pela Atlantic Music Corp em 1946.

Figura 3: Improvisação de Charlie Parker em "Ornithology"

Destaco que a utilização de TCS e extensões é comum na improvisação jazzística, desde, pelo menos, o desenvolvimento do estilo bebop. Procurei indicar na transcrição as extensões dos acordes, principalmente quando aparecem nos tempos fortes. Essas notas também aparecem em contratempos, porém, considere mais como notas de passagem, casos que ocorrem no último tempo do quinto compasso (movimento diatônico para a 3ª do acorde), ou no último tempo do sexto compasso (aproximação cromática para a 3ª do próximo acorde). Os casos em que essas extensões são enfatizadas, principalmente pelo tempo prolongado da nota, aparecem nos compassos 9 e 10, em que ouvimos a 9ª do acorde de mi bemol maior com sétima maior e, em seguida, a 11ª do lá menor com sétima menor e quinta diminuta (lá meio diminuto), que é tocada de maneira antecipada, no compasso anterior, e sustentada por uma semínima.

Como busquei argumentar ao longo do trabalho, a improvisação desenvolvida na música instrumental brasileira, emerge nos discursos dos participantes como uma prática improvisacional fronteiriça. Com a pretensão de articular distintas manifestações sonoras, essa improvisação se estrutura a partir de alguns elementos sonoros, que passam a ser ressignificados em improvisações que manipulam tanto práticas musicais populares brasileiras quanto paradigmas jazzísticos, para citar apenas as principais influências que conjugam as referências da música instrumental brasileira. Mesmo essas manifestações figurando como principais elementos sonoros, não são ignorados, no ambiente sonoro da música instrumental brasileira, outras manifestações musicais, como a música europeia de concerto,

musicalidades ameríndias e afro-diaspóricas (para além do jazz e outros gêneros brasileiros). Considerando essa improvisação fronteiriça, forjada entre distintas práticas musicais, compreendo que entre suas propriedades figura a capacidade de absorver sonoridades e manipulá-las a partir de uma noção autônoma e intenção própria, para que tais sonoridades sejam ressignificadas e apresentem novas possibilidades expressivas. Esse é o caso do exemplo seguinte, no trecho transcrito de uma [improvisação](#) do saxofonista Vinícius Dorin, extraído<sup>45</sup> do trabalho de Silva (2009), observo a utilização de TCS de maneira distinta do paradigma jazzístico. Apresento esse exemplo como contraponto à noção discutida por alguns dos participantes, no sentido que restringem a possibilidade da improvisação brasileira estar restrita as notas dos acordes. Ainda que os interlocutores não estejam fazendo generalizações, a representação que emerge de seus discursos são sintomáticas e condicionam comportamentos musicais. O exemplo figura como possibilidade de ressignificação de noções estabelecidas socialmente acerca das possibilidades de desenvolvimento de linhas improvisadas.

Figura 4: Improvisação de Vinicius Dorin na faixa "Renan"

<sup>45</sup> A improvisação está presente na composição "Renan" de Hermeto Pascoal, gravada no álbum *Mundo Verde Esperança*, de 2002.

Assim como na transcrição anterior (fig. 3), indico as extensões dos acordes utilizadas, principalmente as que compreendo não estarem sendo utilizadas enquanto notas de passagem. Já no segundo compasso da transcrição é possível observar a utilização de uma tríade da camada superior, executada de maneira descendente sobre a 9<sup>a</sup> do acorde, apresentando, portanto, as três extensões possíveis. Chamo a atenção para os inícios dos compassos 7, 8 e 9, em todos esses compassos as notas do primeiro tempo são extensões, tendo no nono compasso uma nota prolongada na 13<sup>a</sup> do acorde. E, ainda que seja um recorte do improviso, aponto a chegada na 11<sup>a</sup> aumentada, no compasso 13, do acorde de dominante.

A partir desse exemplo, é possível observar que, também na improvisação brasileira, há utilização de materiais sonoros que articulam elementos para além das notas dos acordes. Ainda que a improvisação (fig.4) utilize essas sonoridades, o seu ambiente sonoro não remete ao paradigma jazzístico, observando os dois improvisos citados, não parecem construir um mesmo objetivo sonoro. A condição fronteiriça da improvisação brasileira promove essa resignificação de elementos recorrentes em outras manifestações. O paradigma jazzístico, figurando como influência no desenvolvimento da música instrumental brasileira, é manipulado de tal maneira que suas propriedades sonoras são absorvidas e subvertidas, sendo reapresentadas como novas possibilidades improvisacionais. Tomando os exemplos citados, o desenvolvimento dessas linhas se distancia, o suficiente, para compreender que se tratam de distintos paradigmas improvisacionais. Pretendo apresentar o modo como esses paradigmas se distanciam e estruturam “estratégias de improvisação” particulares.

Entre as propriedades mais significativas para o entendimento da categoria “consciência rítmica” figurar como eixo analítico central dessa investigação está o código “buscando a rítmica”. O questionamento sobre as estratégias dos interlocutores para o desenvolvimento de linhas improvisadas no contexto da música instrumental brasileira foi pauta das entrevistas. A recorrência no que se refere a preocupação rítmica para o desenvolvimento dessas linhas deve ser observado com atenção. Entre as respostas nesse sentido, temos que:

**E1GP: me vem principalmente a rítmica né.** Que, nas melodias do improviso brasileiro você vai pensar mais em rítmicas de melodias de samba, de melodias de baião. **Eu penso principalmente nisso.**

O excerto acima é exemplar da noção que considera questões rítmica para o desenvolvimento de improvisações que busquem articular elementos brasileiros. O código “buscando a rítmica” opera como fundamental estratégia decolonial para que outras possibilidades sonoras sejam acionadas na execução de linhas improvisadas. Como apontado na seção anterior, o paradigma jazzístico tem grande preocupação com a escolha das alturas possíveis de serem utilizadas no momento da improvisação, situação refletida na sistematização da teoria escala/ acorde. Enquanto subversão dessa propriedade, a improvisação inserida no contexto da música instrumental brasileira, principalmente as produções que dialogam com as manifestações populares locais, elencam as estruturas rítmicas como aspectos essenciais para o desenvolvimento das improvisações. Essa noção emerge no discurso da interlocutora com significativa importância, pois, ela assume que, para o desenvolvimento de improvisações brasileiras aciona **principalmente a rítmica**. Noção semelhante a essa emerge em discursos realizados pelos participantes radicados consultados nessa pesquisa, acerca de suas produções musicais.

Nas entrevistas, chamou minha atenção o modo como os participantes radicados relatavam o grau de habilidade improvisacional em gêneros musicais brasileiros executados por músicos estrangeiros. A partir disso, abordei como foram desenvolvidas questões sobre improvisação com esses músicos:

**E1GR:** Eu percebi que ele [o pianista] começou a **buscar mais a rítmica**, sabe? pra improvisar as músicas. Eh... algumas vezes ele não busca a *ritm*... ele improvisava do jeito que ele, né, ele tava acostumado, mas assim, eu vi... que a gente tocou muito sabe? E, a partir... quanto mais eu fui desenvolvendo o projeto assim (...) cada vez mais [ele foi] **buscando elementos rítmicos, pra improvisar a música** né.

O trecho acima justifica minha intenção em colocar músicos radicados entre os participantes dessa pesquisa. Havia um grande interesse em observar o modo como músicos brasileiros estavam abordando as possibilidades improvisacionais em suas produções musicais com a presença de músicos não brasileiros. O excerto anterior narra o desenvolvimento, e principalmente a estratégia, de um pianista não brasileiro para construir improvisações sobre gêneros musicais brasileiros. O interlocutor radicado produziu um disco com forte presença de gêneros musicais brasileiros, entretanto, alguns músicos que participaram das gravações não tinham contato significativo com esses gêneros. Sabendo dessas informações, perguntei ao interlocutor como foi o processo de preparação para as gravações, se foi sugerido caminhos para improvisação sobre esses gêneros e como ele avaliava os resultados alcançados.

Chama a atenção que o interlocutor indica que o músico passa a diferenciar sua improvisação brasileira quando esse pianista começa a **buscar mais a rítmica**. É a partir dessa entrevista que o código “buscando a rítmica” passa a ser estruturado. Entendo que “buscando a rítmica” é, portanto, um código *in vivo*. Ainda que o pianista estivesse iniciando o desenvolvimento de uma prática improvisatória distinta, e por isso o interlocutor julgava que por vezes esse músico retornava a paradigmas mais estabelecidos em sua prática, ficou perceptível uma diferença em sua produção musical. Para o entrevistado, foi possível observar, cada vez mais, que o pianista não-brasileiro, a partir de um contato maior com o repertório que estava sendo produzido, estava **buscando elementos rítmicos, pra improvisar a música**, para que esses improvisos estivessem mais conectados com a linguagem musical proposta. Essa estratégia utilizada contribuiu para uma menor presença de improvisações que poderiam ser consideradas enquanto “sobreposição de gêneros”. Partindo de uma noção discutida anteriormente, a interlocução com aspectos rítmicos oferecidos pela seção rítmica foi estruturante nesse caso. Amparado em algumas noções anteriores, considero que o pianista tocou **conectado com a percussão**, e promoveu uma performance em que **escutar o ritmo** orientou sua improvisação, assim, buscar elementos rítmicos para essa produção garantiu uma improvisação com maior interlocução com as especificidades dos gêneros musicais executados.

O aspecto rítmico, fundamental para esse paradigma improvisatório, figura como primeiro elemento a ser considerado nessa prática. Porém, reconsiderando a

representação que considera a improvisação brasileira como “orgânica” ou “natural”, alguns interlocutores abordaram essa prática de maneira distinta:

**E3GP:** Ah, **completamente diferente**. Quando eu penso... primeiro que quando eu vou improvisar uma música brasileira, eu já, **já começo a pensar de outro lugar**, eu já não começo... eu já não penso melodicamente né, isso foi uma coisa que essa pesquisa do (...) me abriu, eu **penso primeiro ritmicamente**, mas isso **foi uma construção**, eu fui construindo. Então eu **parto do ritmo pra melodia**.

Busquei compor um grupo de interlocutores heterogêneo para que as noções musicais, e principalmente, as representações sobre improvisação brasileira apresentassem, além de diálogos, alguns contrapontos a serem tensionados. O excerto acima aponta uma dessas divergências. Para essa interlocutora, a improvisação brasileira não é expressa como “natural” ou “orgânica”, ela necessita de uma sistematização e, no caso específico, o modo como essa interlocutora performa improvisações brasileiras é resultado de **uma construção**. A perspectiva distintiva, assim como nos discursos anteriores, está presente, pois, o modo como ela concebe essa prática improvisatória é **completamente diferente** de outros paradigmas, em especial o jazzístico. Nesse caso, o fator gerador da improvisação é distinto, a participante afirma que **já começ[a] a pensar de outro lugar**, sendo que, esse “lugar” tem relação direta com o código “buscando a rítmica”, já que a interlocutora assume que **pens[a] primeiro ritmicamente**. Assim, a perspectiva dessa “estratégia de improvisação” é invertida, no caso da pesquisadora, pois, ao passo que na prática jazzística ela focaliza as relações das notas musicais em relação aos acordes, como princípio gerador, para o desenvolvimento de improvisações brasileiras ela **part[e] do ritmo pra melodia**.

Esse excerto é representativo de alguns discursos que compreendem a necessidade de **construir** deliberadamente uma possibilidade improvisacional distinta de outros paradigmas. A sistematização, além de uma abordagem racionalizada para o desenvolvimento de uma linguagem de improvisação que apresente elementos

próprios de manifestações populares, esteve presente em entrevistas, a exemplo do excerto seguinte:

**E2GM:** fiz **análises motivicas de ritmos de diversos estilos**, como eu escrevo muito arranjo de frevo, eu fiz análise motivica dos motivos de frevo, **os motivos principais que se usa no frevo, motivos principais que se usa no baião, motivos principais que se usa no caboclinho, maracatu rural, maracatu nação**, e fui fazendo. (...) Aí eu fui fazendo o meu mapeamento né, dessas coisas, e foi assim que eu **construí a minha linguagem de improvisação**.

O interlocutor descreve seu processo metodológico para o desenvolvimento de um discurso musical que dialogue com as características específicas de alguns gêneros musicais. Por ser, também, arranjador, o músico empreendeu uma “pesquisa” de motivos rítmicos em diversos estilos musicais, assim, o interlocutor observou **os motivos principais que se usa no frevo, motivos principais que se usa no baião, motivos principais que se usa no caboclinho, maracatu rural, maracatu nação**, tanto para utilizar em arranjos como para desenvolvimento de uma linguagem improvisacional. Desse modo, as **análises motivicas de ritmos de diversos estilos**, contribuiu para a construção de sua própria **linguagem de improvisação**. Essa proposta apresenta novamente uma representação, acerca da improvisação brasileira, que a compreende como uma linguagem a ser desenvolvida, que necessita de organização e sistematização, busca deliberada por conteúdos musicais e prática deliberada.

Observando em perspectiva essas representações sobre a prática da improvisação brasileira é possível identificar alguns reflexos de colonialidade. Ainda que presente, em alguns discursos aqui analisados, uma representação que considera a improvisação brasileira como algo “natural” ou “simples”, essas representações foram tencionadas por outras noções. A compreensão de que a improvisação brasileira deva ser estruturada sobre uma sistematização corrobora com uma prática decolonial contra hegemônica. Compreendo que os discursos que consideram as distintas práticas improvisacionais de maneira horizontal, na minha interpretação,

apresentam um pensamento crítico próximo a perspectiva teórica utilizada nessa investigação, ao passo que promove um planejamento deliberado em construir um paradigma improvisacional a partir de suas próprias noções musicais, sem deslegitimá-las ou considerá-las menores.

A busca deliberada por uma improvisação musical que articule distintos paradigmas musicais configura uma improvisação fronteiriça. A improvisação presente no contexto da música instrumental brasileira se estrutura a partir de distintas “estratégias de improvisação” para, a partir disso, promover uma possibilidade improvisacional específica. O código “buscando a rítmica” é fundamental para a compreensão desse paradigma, pois, a questão rítmica que ampara essa improvisação talvez seja responsável pela sua especificidade.

É possível que a questão rítmica, sempre acionada pelos interlocutores, vá além das figuras rítmicas associadas aos gêneros musicais populares brasileiros. O modo como, culturalmente, articulamos os ritmos, ou o modo como executamos os acentos, quando performamos esses gêneros, obedece a relações musicais que extrapolam as figuras rítmicas que subdividem o tempo musical a partir de noções eurocentrada. Ainda que a subdivisão binária faça sentido para a musicologia brasileira, ao observar a estrutura rítmica do pandeiro no choro, com suas articulações específicas, ou o gonguê no maracatu, me parece possível perceber que ocorrem “deslocamentos” rítmicos e que as quatro semicolcheias que subdividem o tempo musical não são tão rígidas quanto pretende a eurocentrada teoria musical.

Compreendo esses “deslocamentos” como próximos ao conceito de “métrica derramada” de Ulhôa (1999). A autora articula esse conceito, que trata da flexibilidade rítmica presente na performance da música brasileira, a partir de noções musicais presentes no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade. Andrade (1928) observa na performance musical brasileira uma “liberdade rítmica” que “funde em uma só textura as noções de tempo musical europeu e africano” (ANDRADE, 1928 apud ULHÔA 2006). A música produzida nessa fronteira musical, eurocentrada e afrodiaspórica, mantém o conceito de compasso, encontrado na música ocidental, porém, subverte e flexibiliza essa noção a partir de noções musicais outras.

Elemento de expressividade, a métrica derramada, como proposta por Ulhôa (1999) trata da flexibilidade rítmica, que tende quase a independência em relação ao acompanhamento (ULHÔA, 2006), presente no canto popular brasileiro. Apesar de Ulhôa analisar a relação entre canto e acompanhamento, e a partir disso, afirmar que, por conta da “divisão silábica prosódica” (2006), essas duas instâncias apresentam uma “sincronização relaxada”, encontro estreita relação entre o conceito de métrica derramada e a articulação rítmica presente em linhas improvisadas inseridas na música instrumental brasileira. Aquele “deslocamento rítmico” anteriormente anunciado, ou a “flexibilidade rítmica” observada por Ulhôa no canto popular brasileiro são produzidos a partir de variações ou alterações nos valores e durações das figuras rítmicas, ou seja, o “acento agógico” (ULHÔA, 2006, p. 439).

A liberdade métrica aqui descrita poderia ser relacionada ao conceito de *rubato*, porém, acompanhando Ulhôa compreendo que esses conceitos apresentam nuances significativas. Como proposto pela autora, o conceito de métrica derramada mais do que um gesto de estilo individual (como o *rubato* de Chopin) é uma “característica cultural mais ampla” (2006, p. 442). Outro aspecto que distancia esses conceitos, e que julgo fundamental para compreender a gênese musical brasileira, é sua dimensão fronteiriça, a possibilidade de manipular noções rítmicas regulares e irregulares:

O que acontece é a combinação de duas lógicas, uma musical, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos, outra prosódica, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis. (ULHÔA, 2006, p 441).

Portanto, passa ser importante, para o enquadramento de uma possível improvisação brasileira, compreender o modo de performar o “acento agógico”, já que este é responsável pela flexibilidade rítmica presente nessa prática musical. Necessário compreender que essa flexibilidade não é absoluta, as possíveis “variações ou alterações nos valores e durações” obedecem a padrões rítmicos referenciais que delimitam as “micro posições” que os acentos deveram ser utilizados.

Para esse processo de “consciência rítmica”, algumas noções precisam ser delimitadas, entre elas a noção de *clave*. Considero, amparado em Carvalho (2011),

que clave são padrões rítmicos que contribuem na marcação e estruturação do ritmo a ser executado, além de ajudar “na correta interpretação da música” (CARVALHO, 2011, p. 2). Chamo a atenção para o termo “interpretação”, utilizado pelo autor, ainda que o termo tenha relação com uma precisão na execução rítmica, a expressão reflete a necessidade de “interpretar” figuras rítmicas com algum grau de variabilidade em relação a duração dessas figuras. Os ritmos e suas células, em contextos musicais afro-diaspóricos, são executados em “posições” específicas (micro posições), que a notação tradicional não contempla, por ser uma ferramenta desenvolvida para outro contexto musical. Para que a “interpretação” dessas micro posições ofereça uma segurança na execução, a utilização das claves rítmicas tem grande contribuição.

Ciente da importância e do significado presente nas claves rítmicas, e da função estruturante desse conceito musical, Letieres Leite (2021) nomeia o performer de “clave consciente” aquele que, além de dominar as claves, tem a habilidade de “tocar em clave”. Para o músico, “temos uma impossibilidade de escrever esses micro ritmos” pois, “a partitura é uma aproximação” (LEITE, 2021). Não sendo possível para um performer se orientar por esse registro gráfico, por sua imprecisão em informar a posição correta dos acentos, o conhecimento das claves, a habilidade de “tocar em clave” e a condição de “clave consciência” oferecem ferramentas para “interpretar” esses ritmos em suas micro posições corretas. Com base nessa abordagem teórica, Leite propõe uma performance musical a partir do “sistema de claves” (PEREIRA; KONOPLEVA, 2018), sendo esta ferramenta performática capaz de apresentar, de maneira efetiva, as micro posições dos acentos agógicos presentes em manifestações musicais afro-diaspóricas. Considero, portanto, que sua utilização no desenvolvimento de linhas improvisadas seja produtiva, por assegurar a posição precisa dos acentos agógicos, oferecendo alguma precisão à métrica derramada, além de estruturar uma “estratégia de improvisação” particular, em que noções musicais locais figurem em primeiro plano.

Com o objetivo de apresentar um exemplo de improvisação estruturada a partir da organização de claves rítmicas, que articula as micro posições e acentos agógicos, interpreto a improvisação de guitarra, executada por Fábio Leal, que está na composição “Olhar da Coruja”, quinta faixa do álbum *Fábio Leal e Antropojazz* (2021). A peça dialoga fortemente com o gênero musical afro-brasileiro ijexá, originário das práticas religiosas do candomblé. O mais provável é que esse ritmo



significativo diálogo com o paradigma rítmico da clave do ijexá enquanto estratégia norteadora para desenvolvimento do aspecto rítmico e precisão dos acentos agógicos:

The image shows a musical score for improvisation in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system has two staves (treble and bass) and a piano accompaniment staff. The first two measures are marked with Cm9, and the next two with Dm9. The second system starts at measure 7 and includes a D♭maj7(#11) chord. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Green boxes highlight specific rhythmic patterns in the melody and bass line across all systems.

Figura 6: Improvisação de Fábio Leal em "Olhar da coruja"

Além da transcrição da improvisação realizada por Leal, optei por apresentar também a linha de acompanhamento improvisado executado pelo contrabaixo, oferecendo mais um exemplo do modo como a clave rítmica presente nos gêneros musicais brasileiros contribuem para a sustentação rítmica e segurança na execução das micro posições, flexibilidade rítmica característica da métrica derramada (ULHÔA, 1999) que perpassa a performance musical brasileira. Apresento, também, a clave rítmica do ijexá, ainda que não tenha sido executada por nenhum instrumento no fonograma de Leal, na pretensão de facilitar a observação entre as linhas improvisadas e a interação com esse padrão rítmico.

Um importante aspecto desse ritmo é seu acento característico no contratempo da colcheia do segundo tempo, bastante presente na linha de contrabaixo que aproveita esse acento para "ligar" essa colcheia ao próximo compasso. No trecho selecionado, é possível perceber a relação entre a clave e a linha improvisada, além do acompanhamento realizado pelo contrabaixo, os pontos

de maior relação entre essas rítmicas estão indicados pelos quadrados. Observando os dois instrumentos e suas relações rítmicas com a clave do ijexá, compreendo que essas linhas improvisadas têm significativa relação com o gênero musical, usando suas referências rítmicas para o desenvolvimento da performance. Outro aspecto da “consciência rítmica” estruturada a partir da elaboração da improvisação sobre o padrão rítmico oferecido pela clave é a possibilidade de garantir uma execução mais “precisa” das micro posições, assim como os acentos musicais característicos dos gêneros musicais brasileiros.

A proximidade com o padrão rítmico expresso na clave do ijexá, que observo como sendo referência sonora e estética para o desenvolvimento da improvisação de Leal em “Olhar da coruja” tem relação com algumas noções acionadas pelos interlocutores. A importância, para a elaboração de linhas improvisadas que dialoguem com manifestações musicais brasileiras, dos aspectos rítmicos presentes em instrumentos de percussão foi assim elaborada:

**E3GP:** essa improvisação brasileira que eu identifico, ela tem muito a ver com os nossos eh... **instrumentos de percussão**, com eh... as **nossas rítmicas, as síncopas**, as, enfim, **as células rítmicas**, do baião, do samba né e do que mais se improvise assim.

Assim como foram significativos os discursos que elencam os aspectos rítmicos como relevantes para o desenvolvimento de uma improvisação brasileira, a interlocutora encontra nos **instrumentos de percussão** uma “identidade” e particularidade na elaboração musical improvisada. Na enumeração proposta pela participante, as **nossas rítmicas, as síncopas e as células rítmicas** configuram um aparato bastante significativo, e próprio, para a improvisação brasileira. Compreendo, associando essas noções às propostas elaboradas por Leite (2021) e Ulhôa (1999), que apropriar-se das figuras rítmicas presentes nos instrumentos de percussão que compõem as manifestações musicais brasileiras configuram importante estratégia decolonial para desenvolvimento de um paradigma improvisatório outro, sendo a performance de Leal um exemplo de como essa “estratégia de improvisação” alcança

um resultado distinto da prática jazzística. Sobre o distanciamento entre esses paradigmas, chamo a atenção para o próximo excerto:

**E1GM:** E, realmente, **você traz toda essa percussividade** mesmo, do Brasil, isso **está fisicamente dentro de você**, você teve contato, né, com isso. E que você sente... por que pra mim é o ritmo. Eu acho que você sai do plano, do **plano da figura rítmica**, né. Quando você procura o ritmo, quando você **sente ele com o corpo** né, sabe? Então, hora que **você tem isso fisicamente, eu acho que daí você consegue diferenciar**.

Com esse excerto, entendo que as noções discutidas anteriormente sobre as questões rítmicas se entrelaçam. O interlocutor anuncia a importância de tratar **toda essa percussividade**, porém, considerá-la **fisicamente dentro de você** traz uma outra dinâmica. Essa proposta extrapola as figuras rítmicas apenas, como apresentadas pelos instrumentos de percussão, sendo que, a “fiscalidade” em assumir esse aspecto rítmicos contribui para uma reelaboração do **plano da figura rítmica** para outras dimensões. Assim, “sentir isso” **com o corpo**, ou seja, compreender a flexibilidade rítmica, os acentos agógicos também de maneira corporal estabelece outra relação com a performance musical. Dessa forma, trazendo os aspectos rítmicos presentes nos instrumentos de percussão não apenas para as linhas improvisadas, mas “atravessando o corpo” com essa perspectiva, tendo **isso fisicamente**, na fala desse interlocutor, **você consegue diferenciar** propostas paradigmáticas de improvisação. Compreendo que o sistema de clave (LEITE, 2021), assim como a métrica derramada (ULHÔA, 1999), propostas que consideram a variabilidade rítmica presente na performance musical brasileira, dialogam com a dimensão física que os aspectos rítmicos assumem na prática musical brasileira.

Outro código que emerge nos discursos dos participantes, sendo uma propriedade da “consciência rítmica”, revela a importância do conhecimento adquirido. Como estratégia fundamental para a consolidação de uma prática improvisatória com conteúdo adquirido em manifestações populares brasileiras, os interlocutores indicaram, a partir de códigos como “aquisição de repertório” e “construção de

vocabulário” a necessidade de conhecimento fonográfico dos gêneros musicais brasileiros. De maneira sistematizada e deliberada, os participantes utilizam como ferramenta metodológica o conhecimento técnico-musical dos diversos gêneros musicais brasileiros, apropriando-se de recursos musicais, de elementos sonoros e de conteúdos musicais para o desenvolvimento de linhas improvisadas que contenham características brasileiras. Nesse sentido, a noção de “beber na fonte” emerge como propriedade do código “aquisição de repertório”:

**E1GR:** Mas, depois eu comecei a ver assim que, esse povo todo [improvisadores que o interlocutor reconhecia com linguagem brasileira], eles **tão bebendo numa fonte** né cara. Que é a fonte (...) eles **tão bebendo no jongo**, eles **tão bebendo no choro**, **tão bebendo no forró** né, eh... no forró pé de serra. Então, eu comecei assim, a querer trabalhar um pouco, sabe... com essas coisas.

O reconhecimento, por parte do interlocutor, de que importantes improvisadores brasileiros se utilizaram de conteúdos musicais próprios de manifestações populares, fez com que esse músico estabelecesse outra relação com esses materiais musicais. Compreendendo o percurso de outros músicos, no desenvolvimento de uma linguagem musical, o interlocutor se apropriou de gêneros como jongo, choro e forró como fontes possíveis para orientar “estratégias de improvisação”. Entendo que essa prática foi estabelecida e sistematizada no trabalho do Quarteto Novo. Desse modo, a partir da utilização de outras “fontes” musicais para o desenvolvimento de paradigmas improvisacionais outros, uma proposta decolonial de improvisação emerge no trabalho do grupo. A noção presente no código “aquisição de repertório” pode ser observada nos discursos e produções musicais do Quarteto Novo.

Com o intuito de explorar de modo mais aprofundado a questão de aquisição de repertório, apresento, a seguir, alguns trechos de improvisações presentes no referido álbum *Quarteto Novo* (1967). Chamo atenção para o modo como os músicos articularam alguns elementos de manifestações populares brasileira. Com esses exemplos, entendo ser possível observar a maneira como o

“beber na fonte” é articulado e dimensiona a “aquisição de repertório” no empreendimento de um paradigma improvisatório. O primeiro excerto refere-se ao improviso de Hermeto Pascoal na faixa intitulada “O ovo”, composição do próprio músico e primeira faixa do álbum.

No álbum, o maior número de improvisos é realizado por Hermeto Pascoal e Heraldo do Monte, embora também tenha improvisações de Theo de Barros e Aírto Moreira em algumas faixas, ainda que em menor número. Com a proposta de apresentar uma sonoridade brasileira, e distante do jazz, os músicos recorrem a instrumentos estranhos à prática jazzística, na qual o trio de piano, baixo e bateria é amplamente utilizado. O Quarteto Novo opta por utilizar instrumentos comuns às práticas musicais regionais<sup>46</sup>, tal proposta pode ser percebida no número de improvisos realizados por Hermeto: em todo o álbum apenas em uma faixa o piano é utilizado como instrumento para a improvisação. Essa decisão pode ter relação tanto com a proposta de Rangan<sup>47</sup>, que era se distanciar da sonoridade do piano-baixo-bateria, quanto uma associação entre instrumento e improvisação jazzística. Em debate sobre aspectos da improvisação brasileira, o pesquisador Hermilson Nascimento, em entrevista (DEL PINO, 2020), afirma que Hermeto, ao piano, traz toda a bagagem jazzística, ao passo que, em outros instrumentos tocados pelo músico, a bagagem esteja presente de modo mais diluído, para Nascimento (2020):

O Hermeto [Pascoal] reflete muito claramente todo o percurso que ele fez pelo jazz, mesmo sobre base rítmica brasileira, se você pegar ele tocando piano sobretudo, outros instrumentos não, mas o Hermeto tocando piano mostra claramente que estudou jazz a fundo. (apud DEL PINO, 2020, p. 308)

É possível supor que seja essa a razão para que Hermeto tenha optado pela utilização, no desenvolvimento dos improvisos, da flauta nos registros fonográficos do Quarteto Novo, para além do projeto estético que já proponha a utilização de instrumentos outros que não recorrentes na prática jazzística. Abaixo, apresento um trecho da [improvisação](#) de Pascoal no referido álbum:

---

<sup>46</sup> Ainda que a utilização desses instrumentos estetize uma música regional, em favor de um refinamento elitista.

<sup>47</sup> Lívio Rangan, gerente publicitário da divisão têxtil da Rodhia e responsável pelos desfiles-shows da FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil).



Figura 7: Improvisação de flauta de Hermeto Pascoal na faixa "O Ovo"

Afora a escolha da flauta possivelmente em função de seu timbre e estética, no improviso acima exposto (fig. 7), são apresentados alguns elementos recorrentes em práticas musicais regionais, que estão ali presentes justamente pela busca de uma improvisação outra, na tentativa de distanciar-se do padrão jazzístico. O recurso de utilizar outras referências sonoras para o desenvolvimento improvisacional configura-se como, além de uma estratégia decolonial, uma propriedade característica de “aquisição de repertório”, como compreendida por interlocutores dessa investigação. A intensa repetição de notas, associada às características rítmicas particulares e articulações específicas, conferem à improvisação uma sonoridade ainda pouco trabalhada no contexto da música instrumental com viés jazzístico. Esses recursos estão presentes nas práticas de cantorias, no repertório de bandas de pífano, dos violeiros repentistas, sendo fontes sonoras recorrentemente utilizadas por músicos, em busca por uma improvisação brasileira. É nesse sentido que os participantes da pesquisa compreendem o “beber na fonte” para a consolidação de um paradigma improvisatório outro. E a sonoridade que emerge tanto no improviso de flauta aqui analisado, quanto nos outros improvisos presentes no álbum, refletem a busca sistemática do grupo pelo desenvolvimento dessa improvisação. Como afirma Heraldo do Monte, sobre o modo como poderiam “criar uma linguagem de improvisação que não seja bebop”:

A gente pega células de repentista de viola, outras células de flauta, de banda de pífano, faz um apanhado das composições de Luiz Gonzaga, tira alguma coisa de lá, e a gente junta tudo e vai criando uma linguagem a partir disso. (MONTE, 2011 apud GEROLAMO, 2014, p. 114).

O discurso acima apresenta, explicitamente, a noção de “aquisição de repertório”, empreendimento deliberadamente utilizado para que um novo paradigma improvisacional emergja. Utilizando os recursos possíveis, como práticas musicais jazzísticas, e manifestações musicais populares brasileiras, compreendo que os processos de imitação e subversão, noção desenvolvida por Quijano (1998) são acionados pelos instrumentistas para o desenvolvimento de um outro paradigma. A sistematização realizada pelo grupo, propondo o desenvolvimento de uma prática improvisatória assentada em outra matriz sonora, faz com que os processos de imitação e subversão ocupem o lugar de método. Conscientemente, os integrantes do quarteto tanto imitam quanto subvertem ambas as lógicas musicais ali presentes, a prática jazzística e as manifestações populares, pois “junta tudo e vai criando” (MONTE, 2011 apud GEROLAMO, 2014, p. 114), tendo como proposta basilar a busca por uma improvisação brasileira.

No próximo excerto, tem-se o início da improvisação de Heraldo do Monte na faixa “Vim de Santana”. Nessa improvisação, o instrumentista opta por utilizar a guitarra, de certa maneira rompendo com a proposta inicial acerca da utilização de instrumentos comuns às práticas populares, não sendo caso isolado na instrumentação do grupo, que também traz, nesta e em outras faixas, a utilização do trio piano-baixo-bateria. Porém, o modo como esses instrumentos são utilizados apresenta uma linguagem fronteira, atravessada por uma sonoridade regional, e, no caso específico dessa [improvisação](#), a maneira que Heraldo concebe a improvisação tem relação direta com a prática de violeiros repentistas e a sonoridade das bandas de pífano. A particularidade, portanto, passa a ser como Heraldo transpõe para a guitarra a sonoridade desses conteúdos musicais e como aplica isso em uma improvisação.

The image shows a musical score for improvisation in 2/4 time, featuring Gm and C7 chords and triplet rhythms. The score is divided into four systems of music. The first system starts with a Gm chord and a C7 chord, followed by a triplet of eighth notes. The second system starts with a C7 chord and a Gm chord, followed by a triplet of eighth notes. The third system starts with a Gm chord and a C7 chord, followed by a triplet of eighth notes. The fourth system starts with a Gm chord and a C7 chord, followed by a triplet of eighth notes. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Figura 8: Improvisação de Heraldo do Monte na faixa “Vim de Santana”

A estrutura harmônica da seção de improviso contém dois acordes (Gm-C7), caracterizando o modo dórico na tonalidade de sol, sendo que seu quarto grau (C7), embora tipologicamente dominante, não exerce tal função (TINÉ, 2008). Para a improvisação nesse contexto harmônico, cristalizou-se a utilização do modo dórico, que, ao lado dos modos mixolídio e mixolídio com 4ª aumentada, figuram como sonoridades amplamente utilizadas para conferir brasilidade nas improvisações. Em práticas musicais nordestinas, é possível encontrar a utilização de outros modos menores, como frígio ou escalas menores, como harmônica e melódica (PAZ, 1994; PEDRASSE, 2002). Mas a escolha de Heraldo, na utilização do modo dórico, pode ter relação com a prática jazzística, que utiliza esse modo sobre acordes menores, porém, para que a sonoridade adquira o caráter regional nas improvisações, o instrumentista recorre a soluções timbrísticas e aspectos melódicos e de articulação comuns à sonoridade das bandas de pífano e violeiros repentistas.

A partir do exposto nessa seção analítica, que apresenta os discursos dos interlocutores e suas representações, assim como excertos musicais que exemplificam e corroboram assim como contribuem para a reflexão e compreensão das representações, encontro alguns valores inseridos na pretensão de desenvolver uma improvisação brasileira. Emerge, nesses discursos, assim como na produção

fonográfica da música instrumental brasileira, a proposta de se estruturar uma autonomia improvisacional, um paradigma outro estabelecido sobre diversas influências musicais, mas que se apropria desses materiais de maneira particular. Interpreto que a pretensão por uma autonomia improvisacional figure enquanto um valor que alimenta a improvisação brasileira. A ação decolonial deliberada no sentido de se “distanciar” de práticas improvisacionais hegemônicas, ainda que se aproprie delas de maneira antropofágica, aponta para uma proposta paradigmática outra. Trata-se de uma proposta que estabelece relação sonora com práticas musicais próprias das manifestações musicais populares brasileira a partir do aspecto mais potente dessas práticas, os aspectos rítmicos. Os músicos improvisadores brasileiros, manifestando autonomia improvisacional, subvertem os distintos paradigmas musicais inseridos na formação da música instrumental brasileira, e, reelaborando essas diversas manifestações musicais, articulam uma possibilidade improvisacional outra. Fronteiriça por se estabelecer entre distintas práticas musicais e, principalmente, a partir dessas “influências”, elabora um paradigma possível.

Compreendo que essa busca por autonomia, enquanto valor expresso na improvisação brasileira, tenha relação com a necessidade de imprimir nessa prática improvisacional noções de pertencimento. A prática antropofágica, contida no desenvolvimento da improvisação brasileira, promove a elaboração de uma prática improvisatória fronteiriça, no sentido de articular uma improvisação que absorve, ao mesmo tempo que subverte continuamente, distintas manifestações sonoras. Essa característica cultural, possivelmente observável em diversas manifestações sociais na América Latina, é responsável pelo desenvolvimento de um paradigma improvisatório outro, forjado na fronteira de musicalidades eurocentradas, estadunidenses, ameríndias e afro-diaspóricas. Entre manifestações hegemônicas e periféricas, entre projetos globais e históricas locais, a improvisação presente na música instrumental brasileira, por resultar em uma prática autônoma, expressa, também, um valor identitário de pertencimento e localidade.

## CONSIDERAÇÕES

Procurei com este trabalho abordar uma possibilidade de improvisação brasileira. Busquei não reduzir ou homogeneizar a pluralidade das práticas improvisacionais presentes no cenário musical brasileiro, desse modo, trouxe à cena a improvisação estabelecida no contexto específico denominado música instrumental brasileira. Mesmo no ambiente localizado, desse segmento musical, não objetivei explorar a apresentação de elementos musicais para o desenvolvimento de uma improvisação brasileira enquanto proposição de uma “bula” a ser seguida para construir linhas improvisadas. O objetivo primeiro dessa investigação foi compreender representações e conteúdos musicais que sustentam uma noção de improvisação brasileira, e ainda nessa delimitação, foi considerado principalmente os participantes interlocutores da pesquisa, além da fortuna crítica.

Considerando a condição sócio-histórica do espaço geográfico e simbólico brasileiro, encontrei na perspectiva crítica decolonial um aparato teórico-analítico bastante produtivo para compreender as relações de disputa discursiva na construção das representações acerca dessa prática musical. Entendo que a manifestação da colonialidade tem lugar fundamental tanto no estabelecimento de práticas musicais locais quanto no desenvolvimento e compartilhamento de representações sociais referentes as manifestações sociais dos grupos periféricos. A partir disso, lanço mão de noções para explicar estratégias e operacionalizações, entre as quais a reação à modelos hegemônicos, a subversão de perspectivas dominantes e a interação entre elementos e paradigmas distintos. São noções fundamentais para compreender o desenvolvimento de uma prática entendida como uma proposta improvisacional que se pretende própria de um espaço não apenas geográfico, mas, simbólico.

Na esteira de noções que descrevem o modo de reação de grupos periféricos à modelos hegemônicos (cf. QUIJANO, 1998; MIGNOLO, 2003; SANTIAGO, 2019), encontro na perspectiva ameríndia da antropofagia um paralelo que contribui para uma possibilidade interpretativa do modo como a improvisação brasileira foi sendo articulada. Como argumenta Ulhôa (1997), é possível observar uma perspectiva ameríndia na formação de distintas práticas musicais brasileiras, tal perspectiva foi, inclusive, refletida no Movimento Antropofágico do modernismo

nacional. Compreendo essa perspectiva como fundamental na formação e desenvolvimento dessa prática improvisatória com características autônomas.

O modo como músicos brasileiros “respondem” aos modelos hegemônicos, seja com relação aos paradigmas jazzísticos ou às concepções eurocentradas, assim como às manifestações não-hegemônicas como as diversas práticas populares afro-diaspóricas e ameríndias, foi responsável por produzir uma prática improvisatória fronteiriça. Por essa confluência de concepções e estruturas musicais em diálogo, assim como em disputa, é que me amparo no pensamento fronteiriço, a partir das noções estabelecidas por Mignolo (2003), para compreender o modo como a improvisação brasileira é representada e se estabelece enquanto prática improvisatória autônoma.

Propondo uma improvisação que assimila e subverte distintos paradigmas musicais, emerge no cenário musical brasileiro uma proposta improvisacional que extrapola suas matrizes formadoras. Ao mesmo tempo que o paradigma jazzístico de improvisação é absorvido pelos sujeitos periféricos na cena musical brasileira, outras manifestações musicais interagem com esse paradigma hegemônico. Como argumenta Mignolo (2003), os projetos globais, quando encontram histórias locais, são adaptados, quando não ignorados, configurando novas possibilidades de manifestações simbólicas. Assim, as histórias locais – manifestações musicais populares não hegemônicas – interagindo e integrando aqueles projetos são também subvertidas, e essa interação fronteiriça é responsável pelo desenvolvimento de novas configurações simbólicas. É esse ambiente que contribui para a formação de uma prática improvisacional outra, estruturada sobre distintas manifestações musicais, e, desse modo, fronteiriça.

Apresentei diversos contextos musicais em que a improvisação figura como aspecto estético relevante e significativo, embora não de maneira extensiva ou definitiva, mas suficiente para este trabalho. A partir desse panorama, foi possível refletir sobre alguns ambientes musicais, suas distintas concepções e os valores envolvidos nessas práticas. Direcionando a investigação para o objeto em cena nesse trabalho, a improvisação no contexto da música instrumental brasileira, estabeleci a noção de prática improvisacional que orientou as leituras e análises aqui discutidas. Considerei a manifestação da improvisação enquanto uma prática musical autônoma,

distinta das outras duas expressões musicais – composição e interpretação – pois, a improvisação musical enquanto forma de expressão é dotada de aspectos próprios e específicos. Assim sendo, julguei como necessário compreender essa prática musical a partir de suas próprias noções. Como noção primeira, os improvisadores estão, fundamentalmente, ocupados com o processo, é ele que se mantém presente em todo o desenvolvimento musical, sendo o “produto final” mais um registro do processo do que o objetivo da ação improvisatória.

Por compreender a improvisação enquanto um processo, algumas propriedades e dimensões dessa prática são exploradas com particular atenção. Destaco a noção de “irreversibilidade temporal”, discutida no primeiro capítulo, que considera inseparável a atividade criativa da atividade performática (BERTINETTO, 2022), assim, borrando as noções de obra e execução e intensificando a noção de improvisação enquanto processo. Essa dimensão, bastante significativa para essa forma de expressão musical, indica tanto a relevância do processo no ato de improvisar, quanto revela a importância do “tempo presente” para a improvisação. O desenvolvimento momento-a-momento mantém o improvisador focado nas ocorrências imediatas da performance, assim, o *feedback* integra de maneira significativa a prática improvisacional, pois, o “ouvir gera o fazer” (SAVOURET, 2010 apud CANONNE, 2016 p. 26). O valor gerado pela importância do “presente” no ato improvisacional revela o “risco” como parte significativa do processo criativo, pois, a possibilidade da “exploração sonora” (FALLEIROS, 2012) ganha contorno relevante para a prática em questão.

A partir das entrevistas realizadas para essa investigação, e com o suporte da Teoria Fundamentada nos Dados, foi possível observar, nos discursos dos interlocutores, noções e representações sobre a improvisação brasileira. Enquanto primeira categoria, “sobreposição de gêneros”, revelou-se um aspecto relevante para a noção dessa prática improvisacional e principalmente representações sobre a intersecção entre a estratégia utilizada para o desenvolvimento da linha improvisada e sua conexão com o gênero musical performado pela seção rítmica.

Associado a essa categoria, o código “estratégias de improvisação”, recorrente nos discursos dos participantes, aponta para a construção de um campo amplo de possibilidades improvisacionais que podem ser utilizadas por

improvisadores. Entre as possibilidades, emergiram nos discursos as associadas aos gêneros musicais brasileiros, o contraponto performado pelo músico Pixinguinha, a relação escala/acorde, entre outros. A partir desse código, que apresenta uma multiplicidade de paradigmas improvisacionais, é possível considerar a possibilidade de rompimento com estratégias hegemônicas estruturadas por colonialidades. Ao desvelar certo número de possibilidades improvisacionais, é construído não apenas um paradigma, mas alguns recursos, situação que reconfigura e avalia as escolhas para o desenvolvimento de improvisações.

É nesse contexto que, por meio da categoria, “sobreposição de gêneros”, os participantes avaliam de maneira negativa as improvisações em que o músico não estabelece diálogo efetivo com os parâmetros musicais performados pela seção rítmica. Dessa avaliação, noções como “uma música sobre outra” ou “peixe fora d’água” são relacionadas a improvisações que não interagem com as proposições rítmicas ou estilísticas expressas no acompanhamento musical (“levada”) conduzida pela seção rítmico-harmônica. Emerge, enquanto representação associada a improvisação brasileira, a noção de que a estratégia utilizada deve estar confluyente com o performado pela seção rítmica, configurando um trânsito mais efetivo entre as noções musicais compartilhadas na performance.

Entre as “estratégias de improvisação” frequentemente acionadas por músicos no contexto instrumental, e recorrentemente avaliada pelos interlocutores dessa investigação, cito o paradigma jazzístico fundamentado no estilo bebop. Sua intensa presença enquanto possibilidade improvisacional revela tanto sua importância para o desenvolvimento da música instrumental brasileira, quanto a colonialidade envolvida na presença dessa prática e o modo como ela é representada por músicos no cenário brasileiro.

Enquanto segunda categoria, estabelecida a partir dos discursos dos interlocutores, foi discutida a “influência jazzística”. Com essa categoria analítica, os improvisadores destacam a relevante presença da prática estadunidense como um dos conteúdos que conformam a música instrumental brasileira assim como a improvisação manifesta nesse contexto musical. Devido aos diferentes sentidos atribuídos ao termo “jazz”, que emergiu nas entrevistas realizadas, apresentei três sentidos acionados pelos interlocutores e que contribuiriam para estruturar essa

categoria. O sentido “jazz como prática pedagógica” se refere ao império editorial construído em torno da educação e institucionalização do jazz. É nessa dimensão que observo a prática hegemônica homogeneizando possibilidades improvisacionais, pois sua sistematização e intensa penetração em diversos ambientes educacionais contribuiu para o apagamento de propostas improvisacionais outras. Apagamento esse que higieniza a diversidade cultural, reduzindo a improvisação à problema meramente técnico.

Relativo ao primeiro sentido, e fruto da sistematização e disseminação do empreendimento pedagógico jazzístico, o sentido “jazz como prática musical” foi amplamente acionado nos discursos dos interlocutores. Essa dimensão está relacionada as estruturas sonoras do jazz estadunidense. O que conhecemos como “sonoridade jazzística” é tributária desse sentido e foi, fortemente, desenvolvida por meio do “jazz como prática pedagógica”. As noções musicais de sonoridade e estilo musical, presente nos materiais didáticos, passaram a representar o estilo musical estadunidense, conformando assim uma sonoridade associada à essa prática musical. Representações acerca do jazz acionadas pelos interlocutores, em grande medida, estão associadas ao sentido “jazz como prática musical”. Entre as representações mais significativas dessa dimensão está a noção de que, a partir da utilização das tríades na camada superior (TCS), a improvisação passaria a ser caracterizada como jazzística. Sendo a estrutura das TCS intensamente relacionada à essa prática improvisatória, a simples utilização delas seria responsável pelo apagamento de outros aspectos musicais, como configurações rítmicas, articulações específicas e agógicas características. Considero, portanto, essas duas acepções, importantes instrumentos de colonialidade para a percepção de epistemicídios sofridos por práticas improvisacionais periféricas.

Por fim, um terceiro sentido conferido ao termo jazz deve ser considerado, o “jazz como prática social”. É nessa dimensão que a resistência epistêmica negra estadunidense, que deveria ser considerada enquanto promotora do paradigma jazzístico, é apagada. Tanto nos aspectos educacionais como nos estilísticos essa acepção é desconsiderada, não apenas, mas principalmente, no contexto brasileiro. A falta do “jazz como prática social” desvela o modo como essa prática musical adentra o cenário musical brasileiro, o modo como ela é legitimada no país, assim como, a representação de que essa música de resistência, marginal e periférica em

seu local de origem, é transfigurada para “música para elite”. Observar a categoria “influência jazzística” a partir dessas acepções contribuiu para o entendimento das representações dessa prática musical construída pelos interlocutores. É entre essas dimensões que foi possível abordar a noção de *chorus*, enquanto representação da manifestação jazzística na prática da música instrumental brasileira, e o modo como essa prática é subvertida, assim como a noção das TCS, indicada acima, entre outras ferramentas assimiladas do paradigma estadunidense.

Considerarei a categoria “consciência rítmica” como uma categoria central nessa investigação. É com essa categoria que foi possível abordar as representações sobre a possibilidade de autonomia da improvisação brasileira enquanto prática musical que articula paradigmas hegemônicos e conteúdos musicais advindos das manifestações musicais brasileiras. Tributo à constituição estabelecida pela “consciência rítmica”, enquanto categoria, a noção da improvisação brasileira como prática decolonial. Pois, a proposição de um distanciamento de paradigmas hegemônicos assim como a articulação de diversos conteúdos musicais, com a pretensão de expressar identidades musicais estruturadas por conteúdos não hegemônicos, considero como ações decoloniais, além de perspectivas fronteiriças.

Encontro a fronteiridade manifesta na prática improvisacional em cena por esta ressignificar práticas musicais distintas, na condição de que a improvisação brasileira absorve diversas matrizes musicais, é proposta dessa prática musical reinterpretar tais matrizes, observando sempre o que de mais significativo, para as noções locais, pode ser manipulado. É nesse sentido que observo uma constante e efetiva subversão dos padrões musicais em jogo, assim, os processos de imitação-subversão (QUIJANO, 1998) e o pensamento de fronteira (MIGNOLO, 2003) expresso por adaptações-assimilações-rejeições, sugerem que a improvisação brasileira pode ser considerada uma improvisação fronteiriça. Articulando as diversas manifestações e paradigmas musicais, com o interesse em propor uma prática improvisatória autônoma, a improvisação brasileira, além de fronteiriça, busca expressar pertencimentos e regionalidades.

Algumas representações, sobre essa prática musical, emergiram nas entrevistas aqui realizadas. Entre essas, uma chama a atenção por traçar um par oposto ao principal paradigma hegemônicos que integra o amplo campo das

influências no desenvolvimento dessa improvisação. Foi possível observar, em alguns discursos, a noção de improvisação simples-natural-*inside*, associada à improvisação presente na música instrumental brasileira. Considerando essa trinca como relativa à sonoridade própria dessa improvisação. Como contraponto à essa representação, a prática jazzística foi associada a uma improvisação complexa-sofisticada-*outside*, diferenciando assim duas possibilidades paradigmáticas em oposição. Retomando Hall (2016), as representações, como construção social de significados, contribuem para a organização e regulação de práticas, nesse sentido, as representações associadas a uma possível improvisação brasileira simples-natural-*inside* condicionam essa prática e impede possíveis reorganizações. Uma possível restrição observada em discursos que sustentaram que na situação de inserir muitas TCS, ou novas possibilidades interacionais a improvisação “vira outra coisa/vira jazz”, impedindo que subversões ocorram em matrizes populares brasileiras, constituem traços de colonialidade, pois, tanto impedem que essa prática improvisatória se desenvolva quanto carrega a noção de uma prática social cristalizada, em que não há a possibilidade de reconfigurações.

A noção fundamental, para compor outras possibilidades improvisacionais a partir de resistências contra hegemônicas, está refletida no código “buscando a rítmica”. Estratégia presente de maneira unânime nos discursos dos interlocutores participantes dessa pesquisa, e bastante recorrente na bibliografia mobilizada, o código “buscando a rítmica”, indicativo de uma ação deliberada para construir linhas improvisatórias que apresentem conteúdo brasileiros, assume como aspecto essencial as estruturas rítmicas advindas dos gêneros populares. Interessado em aprofundar essa noção, anunciada pelos entrevistados enquanto fundamental para pensar a improvisação brasileira, encontrei em Ulhôa (1999), e seu conceito de métrica derramada, fundamento teórico para compreender aspectos rítmicos periféricos performados nessa prática musical. O “acento agógico” justifica o desvio métrico observado em improvisações aqui discutidas. Mesmo observando restrições eurocentradas, como compasso ou subdivisões métricas, por ser uma manifestação fronteiriça a música brasileira e a improvisação desenvolvida na música instrumental brasileira, encontram possibilidades de subversão para se desenvolver. Desse modo, a confluência entre a utilização das figuras rítmicas, que se evidenciam através dos instrumentos de percussão das manifestações populares brasileiras, conciliados aos

“acentos agógicos” como aspectos de articulação rítmica construídos culturalmente, configuram importante estratégia decolonial para o desenvolvimento de práticas improvisacionais distintas dos paradigmas hegemônicos.

Colocando as três categorias em perspectiva é possível compreender um percurso interpretativo. Na primeira categoria, “sobreposição de gêneros”, uma ampla gama de possibilidades e estratégias improvisacionais são apresentadas pelos interlocutores. Essa categoria informa inúmeras possibilidades improvisacionais e constrói uma representação em que as linhas improvisadas devem responder e dialogar com as estruturas estilísticas performadas pela seção rítmica. Entre essas possibilidades apresentadas, o paradigma jazzístico pode ser visto enquanto um padrão hegemônico e que influenciou fortemente o desenvolvimento da prática improvisatória manifesta no contexto da música instrumental brasileira. É nesse sentido que a categoria “influência jazzística” emerge dos discursos dos participantes, refletindo sobre sua influência e oferecendo possibilidades interpretativas para a polissêmica expressão “jazz”. As representações que depreendo dessa categoria refletem traços de colonialidade além de sentidos restritivos associados à prática da improvisação brasileira, presentes nos pares opostos simples-complexo, natural-sofisticado.

Representando a resposta à padrões hegemônicos, não apenas ao paradigma jazzístico, mas também a noções eurocentradas, a categoria “consciência rítmica” oferece possibilidades decoloniais para o desenvolvimento de uma prática improvisatória outra. Propondo uma interação entre distintas práticas musicais hegemônicas, como o jazz e a música de concerto, tanto quanto manifestações periféricas como matrizes afro-diaspóricas e ameríndias, essa prática improvisacional que abordo nessa investigação se estabelece enquanto uma prática fronteiriça. É na confluência de diversas práticas musicais, não apenas na assimilação dessas, mas, principalmente, na subversão dos paradigmas constituintes, que compreendo que a prática em cena emerge da fronteira e se estabelece enquanto uma prática possível. A “consciência rítmica” é assumida pelos interlocutores como possibilidade de subversão e ferramenta improvisatória significativa para o estabelecimento de uma improvisação que responde aos valores compartilhados pelos participantes. Desse modo, interpreto intencionalidade em promover uma autonomia improvisacional que possa imprimir nessa prática musical – improvisação enquanto expressão criativa –

noções de pertencimento, enquanto valores compartilhados por parte significativa de improvisadores brasileiros.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Luiza Spínola. **A mídia e o jazz no Brasil: investigação em torno da recepção crítica dos festivais de jazz na imprensa paulistana**. São Paulo. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, [1928] 2006.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**. [1987]. Trad. de Carmen Valle Simón, Madrid: Capitán Swing, 2016.
- BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira. In Novais, Adauto (org). **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980, p. 77-89
- BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BAKER, David. **Jazz improvisation: a comprehensive method of study for all players**. [1969]. Alfred Publishing Company, 1983.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n. 11, p. 89-117. 2013.
- BARBOSA, Cairo de Souza. Notas sobre colonialidade e violência nas obras de Pierre Clastres e Walter Dignolo. **Temporalidades**, v. 11, n. 3, p. 156-170, 2020.
- BARRETO, Almir Côrtes; MODIRZADEH, Hafez. A discourse on Brazilian popular music and US Jazz education. **IASPM journal**, v. 5, n. 1, p. 23-35, 2015.
- BARRÍA MANCILLA, Claudio. Memória, imaginário descolonial e aura da arte e da cultura popular na nossa América. In Carmo Cruz; Oliveira (Org.). **Geografia e giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, p. 931-936. 2006.

BERLINER, Paul R. **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago, USA: The University of Chicago, 1994.

BERTINETTO, Alessandro G. ONTOLOGIA MUSICAL: UMA VISÃO ATRAVÉS DA IMPROVISAÇÃO. **ARTEFILOSOFIA**, v. 32, p. 57-77, 2022.

BLOCK, Steven. Pitch-class transformation in free jazz. **Music Theory Spectrum**, v. 12, n. 2, p. 181-202, 1990.

BLUM, Stephen. Recognizing Improvisation. In: NETTL, Bruno et al. (Org.). **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical improvisation**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1998. cap. 1, p. 27-46.

BONADIO, Maria Claudia. **O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 295 f. 2005.

BROWN, Lee B. " Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes-a Plea for Imperfection. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 58, n. 2, p. 113-123, 2000.

BULAWA, Philip. Adapting Grounded Theory in Qualitative Research: Reflections From Personal Experience. **International Research in Education**, v. 2, n.1, p. 145-168. 2014.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPBELL, Patricia Sheran. Crosscultural Perspectives of Musical Creativity. In: **Music Educators Journal**, Special Focus: Creative Thinking in Music, v. 76, n.9, p. 34-46. 1990.

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 47, n.1, p. 17-43, 2016.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo. Introducción: la translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización. In: CASTRO-GÓMEZ; MENDIETA (org.). **Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate**. México: Miguel Ángel Porrúa. 1998.

CAVALARO, Manu. Disponível em: **Cantora Não**. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5aS5P56HGxFRfLZomj6lut?si=QbmFphkLRqOtlV5ZBMhI0w> Acesso em: 21/08/2024. 2016.

CHARMAZ, Kathy. **A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CIRINO, G. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. 2005. 273 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

COONEY, Adeline. Choosing between Glaser an Strauss: an Example. **Nurse Research**, v.17, n. 4, p. 18-28. 2010.

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Campinas. Tese (Doutorado em Música), Unicamp, 2012.

COKER, Jerry. **Improvising Jazz**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1964.

CROOK, Hal. **How to improvise: An approach to practicing improvisation**. Advance music, 1991.

CRUZ-LUIS, Adolfo. De la raíz al fruto. Em: **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Havana: Casa de las Américas. 1975

DEL PINO, Ramón. Reflexões e possibilidades para uma autonomia estética da improvisação brasileira. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 286–309, 2020.

DEL PINO, Ramón. **Tocando junto: um olhar sobre os processos de interação em grupos influenciados pela Escola Jabour**. 148f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

DIAS, Guilherme Marques. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2013.

DOMINGUES, Petrônio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. **Revista Brasileira de História**, v. 40, n. 85, p. 171-192. 2020.

DORIGATTI, Maicon. **A música popular latino-americana: perspectivas contra-hegemônicas e decoloniais**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS. 144p. 2020.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **The souls of black folk**. Reprint [1905]. New York: Vintage, 1990.

DUSSEL, Enrique. **O encobrimento do outro: A origem do mito da modernidade Conferências de Frankfurt**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016.

ESTEVEZ, Lucas Fiaschetti. A Crítica ao Jazz de Theodor W. Adorno à Luz da História: de qual Música Estamos Falando? **Áskesis**, v. 10, n. 1, p. 56-78. 2021.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta"**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 164p. 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

FALLEIROS, Manuel Silveira. Existe uma improvisação brasileira? O paradigma criativo de Nailor Azevedo "Proveta". In. **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Natal. 2013.

FERAND, Ernst. **Improvisation in nine centuries of western music: an anthology with a historical introduction**. Köln: Arno Volk Verlag, 1961.

FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da pesquisa em música**. Vanda Bellard Freire (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 172p.

FRIDMAN, Ana Luisa. **Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp. [1989], 2019.

GENNARI, John. Jazz criticism: Its development and ideologies. In: **Black American Literature Forum**. St. Louis University, p. 449-523. 1991.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. **Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo**. 231 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

GIOIA, Ted. **The imperfect art: Reflections on jazz and modern culture**. Oxford University Press, USA, 1988.

GIVAN, Benjamin. Jazz Taxonomies. In: **Jazz Research News**, v. 10, p. 472-486. 2003.

GLASER, Barney. **Theoretical Sensitivity**. Mill Valley, CA, USA: The Sociology Press, 1978.

GLISSANT, Edouard. Le divers du monde est imprevisible. In: **Keynote address at the conference Beyond Dichotomies**. Stanford University, Stanford, Calif. 1998.

GOECKE, Norman Michael. **What is "Jazz Theory" Today? Its Cultural Dynamics and Conceptualization**. Tese de Doutorado. The Ohio State University. 2014.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music: An essay in the philosophy of music**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOLDEMBERG, Ricardo. Aspectos Multiculturais da Improvisação Musical. In: **Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp**, Campinas/SP, v.4, n.1, p. 114-119. 2000.

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Campinas. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas,, Campinas, 2010.

GONÇALVES, Josimere Serrão; FEITOSA, Maria Antonia Paixão. DESCOLONIZAR JÁ: PONTOS EM DEBATES SOBRE O EPISTEMICÍDIO. **Complexitas–Revista de Filosofia Temática**, v. 4, n. 2, p. 40-47, 2019.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. [Online], n. 80, p. 115-147. 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em 28 mar. 2020.

GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS. **Manifiesto inaugural**, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (orgs). Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa. 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HERZIG, Monika. The ABCs of Jazz Education Rethinking: Jazz Pedagogy. In PFLEIDERER, Martin; ZADDACH, Wolf-Georg (Ed.). **Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven**. Edition EMVAS, p. 181-198, 2019.

HOBBSAWN, Eric. **História social do jazz**. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HODSON, Robert Dean. **Interaction and improvisation: Group interplay in jazz performance**. Tese de doutorado. University of Wisconsin--Madison, 2000.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Usp**, n. 111, p. 21-36, 2016.

KHATIBI, Abdelkebir. L'orientalisme désorienté. In: **Maghreb Pluriel**. Paris: Denoel, p. 113-146. 1983.

LARSON, Steve. "Schenkerian Analysis of Modern Jazz." Doutorado, University of Michigan, 1987.

LEAL, Fábio. **Fábio Leal e Antropojazz**. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0S1ZYT4DFOIHGssXB1RfHz?si=MIT3VXnWQbumCiplC1GcnA>. Acesso em: 29/08/2024. 2021.

LEITE, Letieres. **Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 1**. Sesc SP: Centro de música Sesc, 2021. 1 vídeo (38:48 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Fh\\_ybLjJZbY](https://www.youtube.com/watch?v=Fh_ybLjJZbY). Acessado em: 22/05/2024.

LEONARD, Hal. The Official Real Book. **History of the Real Book**, 2021. Disponível em: < <https://officialrealbook.com/history/> >. Acesso em: 13 de maio de 2024.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co. 1995.

LEWIS, George E. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. In: **Black Music Research Journal**, v. 16, n. 1, p. 91-122. 1996.

LIMA, Fábio de. Notas sobre fronteiras, pós-colonialismo e pensamento fronteiriço. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 2, n. 4, p. 533-546, 2016.

LOCASTRE, Aline Vanessa. A política da boa vizinhança e a mensuração da opinião pública nas Américas durante a Segunda Guerra Mundial. **Revista Maracanan**, n. 30, p. 203-222, 2022.

LOCASTRE, Aline Vanessa. O OCIAA e a boa vizinhança nos Estados Unidos (1940-1945). In: NETO, Wilson de Oliveira (Org.). **O Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial: estudos contemporâneos**. Joinville, SC: Editora Univille, p. 53-67. 2020.

LOPEZ, Irene Noemí. Estéticas fronterizas. Interacciones, mixturas y antropofagias entre el jazz, el rock e la copla. **Cuadernos del hipogrifo. Revista semestral del literatura hispanoamericana y comparada**, n.10, p. 47-64, 2018.

LÓPEZ CANO, Rubén. Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. **Consensus**, v. 16, n. 1, p. 57-82. 2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista estudos feministas**, v. 22, p. 935-952, 2014.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista Usp**, n. 7, p. 115-124, 1990.

MAHER, Terezinha de Jesus Machado. A educação do entorno para a interculturalidade e o plurilinguismo. In: KLEIMAN, A. B.; CAVALCANTI, M. C. (Org.). **Linguística aplicada: suas faces e interfaces**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Orgs.) **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, p. 127-167, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 80, p. 71-114, 2008.

MALTA, Ana. **Outra voz**. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6fg3fKit5QsjxSXLj5dkb?si=3oxlmxqxQHmW0osV3CsfZA> Acesso: 21/08/2024. 2019.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 2003.

MARANA, Martina. **Correnteza de Ar**. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1gtzntXIGVRvPRKFNi6Nad?si=GZdcONVpRoepfCv22hfhgA> Acesso em: 21/08/2024. 2014.

MARQUES, André Pereira. **Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros**. 1ª Ed. Sorocaba/SP. 2018.

MARTINS, Hélder. "Rhythm and Changes": o Jazz em Portugal, um estudo de caso – proposta de um modelo teórico para reflexão e análise de fenômenos socioculturais. **ESEG Investigação, Revista Científica da Escola Superior da Guarda**, n. 7, p. 147-170. 2008.

MATTHEWS, Wade A. **Improvisando: La libre creación musical**. Madrid: Turner Publicaciones, 2012.

MAXIMIANO, Guilherme Campiani. **Transformação na Música Instrumental Brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio**. 158f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

MENEZES, José Manuel Amaro de. **Creative process in free improvisation**. Sheffield, 2010. 72p. Dissertation (Master in Psychology for Musicians). Department of Music, University of Sheffield, Sheffield, 2010.

MICHAELSEN, Garrett. **Analyzing musical interaction in jazz improvisations of the 1960s**. Tese de doutorado. Indiana University. 2013.

MICHAELSEN, Garrett. Chord-Scale Networks in the Music and Improvisations of Wayne Shorter. *In: Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: v. 8, n. 1, p. 123-188. 2018.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: Lander, E (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, p.71-103. 2005.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo. 2010.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-282. 2008.

MIGNOLO, Walter. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina, *In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa. 1998

MONSON, Ingrid Tolia. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NAZARIO, Luciano da Costa. **Práticas de criação musical em ambientes de ensino coletivo aplicando processos heurísticos: uma teoria substantiva**. Campinas. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 352f. 2017.

NETO, Luiz Costa-Lima. Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...). **Voz e Cena**, [S. l.], v. 3, n. 01, p. 97–118, 2022.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. **The Musical Quarterly**, [S.l.], v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974.

NOGUEIRA, Renato. O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol e do epistemicídio na filosofia. **Revista Z Cultural (UFRJ)**, v. 8, n. 2, 2013.

NOLASCO, Edgar César. Os condenados da fronteira: pensamento fronteiriço e estética descolonial. **Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, v. 11, n. 2, 2016.

NOLASCO, Edgar César. A (des)ordem epistemológica do discurso fronteiriço. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 8, n. 15, 2017.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em revista**, v. 26, n. 1 p. 15-40, 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 5, n. 5, p. 93-100, 2000.

OLIVEIRA, Tito. **Ritmos Afro-Brasileiros na Bateria**. Salvador: Étera, 2014.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963 [1940].

PALERMO, Zulma. Desobediencia epistémica y opción decolonial. **Cadernos de estudos culturais**, v. 5, n. 9, p. 237-254, 2013.

PALERMO, Zulma. Poéticas/políticas de alteridade: más ala de uma “poética radical”. **Colóquio (Meta)morfoses do comparatismo**, UFRGS. 2008.

PASCOAL, Hermeto. **Mundo Verde Esperança**. Selo Rádio MEC. 2002.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **As estruturas modais na música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro, Cadernos Didáticos UFRJ, nº 8, ed. 3ª, 1994.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de pífanos de caruaru: Uma análise musical**. Dissertação de mestrado em música. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 289f. 2002.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 364f. 2005.

PEREIRA, Adrian Estrela; KONOPLEVA, Ekaterina. Universo Percussivo Baiano: uma proposta de utilização do ritmo ijexá na aplicação do Método UPB para treinamento rítmico e instrumental. **Anais de XIV Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical**, 2018.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005.

PRESSING, Jeffrey. Improvisation: Methods and Models. In: Sloboda, J.A. (ed.). **Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition**. Oxford: Clarendon Press, p. 129–178. 1988.

PROUTY, Ken. **Knowing jazz: Community, pedagogy, and canon in the information age**. University Press of Mississippi, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, p. 132-159. 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, p. 93-126. 2007.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina (Análisis). *Ecuador Debate*. Descentralización: entre lo global y lo local, Quito: CAAP, n. 44, p. 227-238, ago. 1998.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. Em: **Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas**. Bonilla, Heraclio (comp). Quito: Tercer mundo editores. [1989] 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas**

**latinoamericanas**. Lander, E. (org). CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, p. 107-130. 2005a.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 55, p. 9-31. 2005b.

QUINTAS, Alexandre Dahmen. **A Importância do Estudo Aprofundado da Melodia na Improvisação**. Dissertação de Mestrado. ESMAE - Instituto Politecnico do Porto (Portugal). 2016.

PEREIRA, Marcus Vinicius. O Currículo das Licenciaturas em Música: compreendendo o habitus conservatorial como ideologia incorporada. **Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v. 1, n. 1, p. 109-123. 2015.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América latina**. México: Siglo XXI, 1982.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF; PEDROSA (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 128-147. 1998.

RUSSELL, George. **The Lydian chromatic concept of tonal organization for improvisation**. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SANCHO-VELÁZQUEZ, Angeles. **The Legacy of Genius: Improvisation, Romantic Imagination, and the Western Musical Canon**. Los Angeles, 2001. 316p. Tese (Doctor of Philosophy in Ethnomusicology). Department of Ethnomusicologic, University of California, Los Angeles, 2001.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960**. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado em história. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 109f. 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina. 2009. pp.9-20.

SOMBRA, Laurenio Leite. Diferença colonial e antagonismo: investigando a alteridade da América Latina. **Hendu–Revista Latino-Americana de Direitos Humanos**, v. 7, n. 1, p. 132-143, 2016.

STRAUSS, Anselm L.; CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

STRAUSS, Anselm L.; CORBIN, Juliet. **Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques**. Newbury Park, Calif: Sage Publications: SAGE publications, 1990.

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. O arranjo de Marco Pereira para My Funny Valentine: da leadsheet à peça. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 141-162, jun. 2013.

TINÉ, José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese de doutorado em música. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. 196f. 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação**. São Paulo: Rondó/Fapesp. 2020.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto: Uma arte de compor**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2002.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 1, 1997.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana**, v. 2, p. 48-56, 1999.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. *In: VII Congresso Latinoamericano IASPM-AL*, pp. 434-442. 2006.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação**. São Paulo. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 343f. 2014.

WHYTON, Tony. Birth of the school: Discursive methodologies in jazz education. **Music Education Research**, v. 8, n. 1, p. 65-81, 2006.

ZIMBRES, Paula. **Questões estéticas da música instrumental brasileira (MIB)**. In: 1º Colóquio de pesquisa em música da UFOP: Ensino, memórias e linguagens em diálogo interdisciplinar, v. 1, p. 469-481, 2017.

## ANEXOS

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO****A improvisação brasileira enquanto prática decolonial****Ramón Del Pino****Número do CAAE: 36773120.8.0000.8142**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

Levando em consideração a questão sobre uma improvisação que apresente elementos brasileiros, este projeto pretende investigar a possibilidade, enquanto alternativa estética, de uma prática de improvisação sustentada em aspectos musicais brasileiros. Estão entre os objetivos dessa pesquisa a investigação das representações acerca da improvisação brasileira, assim como a compreensão dos aspectos musicais e estéticos nela presentes.

**Procedimentos:**

Participando do estudo você está sendo convidado a: participar de uma entrevista, de cerca de 1 (uma) hora, em que serão abordados assuntos sobre o desenvolvimento e consolidação da improvisação brasileira, aspectos estéticos e musicais dessa improvisação e estratégias para a composição de linhas improvisadas que articulem elementos brasileiros. A entrevista será gravada em equipamento de áudio.

Conforme a Resolução CNS 510/16, Art.28 Inciso IV, o pesquisador será responsável por manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período mínimo de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa. A divulgação das entrevistas se realizará na dissertação ou em possíveis publicações acadêmicas. Ademais a essas situações o pesquisador se compromete veementemente a utilizar as informações obtidas única e exclusivamente para os fins desta pesquisa.

**Desconfortos e riscos:**

Você **não** deve participar deste estudo se não for músico, ou não tiver interesse no assunto abordado pela pesquisa. Não obstante, esta pesquisa não promove riscos ou desconfortos previsíveis aos seus participantes além do tempo que terão que dispor para participar. Você tem a liberdade de recusar a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização ou prejuízo a qualquer uma das partes envolvidas.

**Benefícios:**

Estão previstos como benefícios a possibilidade de você contribuir para o desenvolvimento de pesquisas sobre a música brasileira. Além da possibilidade do

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

estudo trazer a comunidade acadêmica, bem como aos profissionais que se relacionam com o tema abordado, reflexões e aprofundamentos estéticos e teóricos acerca da improvisação brasileira, apontando possíveis características dessa prática performática.

**Acompanhamento e assistência:**

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, os participantes poderão entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa.

**Sigilo e privacidade:**

Você tem a garantia de que sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação identificadora será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores. Na divulgação dos resultados desse estudo, seu nome não será citado. Porém, sua identidade poderá ser divulgada na tese e/ou em outros materiais acadêmicos resultado dessa pesquisa, apenas se for consentido.

**Ressarcimento e indenização:**

Não estão previstos ressarcimento, pois sua participação nesta pesquisa não prevê custos a você. Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Ramón Del Pino  
E-mail: ramon.del.pino@hotmail.com  
Telefone: [REDACTED]

Manuel Fallarjos  
E-mail: mfall@unicamp.br  
Telefone: [REDACTED]

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

**Consentimento livre e esclarecido:**

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.  
(Assinatura do pesquisador)