

# Coerência e Processos de Formação de Sentido na Improvisação Jazzística

Julio Merlino  
juliomerlino@gmail.com

Orientador: Marcos Nogueira  
mvinicionogueira@gmail.com

## Resumo

No âmbito da música improvisada e, mais especificamente, no jazz, situação em que ao menos parte da “obra” musical é criada no instante em que é percebida, os atores da performance colocam-se numa condição ambivalente: ao mesmo tempo que executam a música, experimentam-na, como seus ouvintes, pela primeira vez. Improvisadores experimentam o conteúdo musical que produzem no ato da improvisação como parte improvisada de uma “obra”, uma atualização desta. A “obra”, neste caso, revela-se no momento da performance. Discuto no presente trabalho o entendimento de coerência musical, a fim de fundamentar a discussão de processos cognitivos envolvidos no ato da improvisação jazzística.

**Palavras-chave:** cognição musical; coerência musical; improvisação musical.

Frequentemente, são utilizadas metáforas linguísticas para se referir à música. Falamos de *frases, temas, retórica*, e, o mais importante, falamos de coerência e sentido musical. Não é difícil entender por que e como um texto verbal é coerente e faz sentido, mas como transpor esses conceitos para a música? Esta questão parece estar no cerne das pesquisas em cognição musical, sempre focadas, mais especificamente, na investigação da produção de sentido do ouvinte de uma *obra musical* pré-formada e identificável como item particular de um repertório, aos moldes da tradição da música escrita europeia. Este conceito de *obra musical* tem sido foco de muitas discussões e debates, de pontos de vistas distintos. Dentre eles, podemos destacar os que diferenciam *obra musical* de *objeto musical* (BUTTERFIELD, 2002), outros que defendem uma visão mais etérea, colocando a *peça musical* entre partitura e performances desta (ROSENWALD, 1993). Há também os que consideram *obra musical* e suas performances como parte de um todo processual indissociável (COOK, 2001), sendo estes contestados por argumentações a favor da “objetificação” da *obra musical* separada dos aspectos processuais do *evento-performance* (INGARDEN, 1986).

No presente estudo nos deparamos com uma situação diferente daquela proposta pelo paradigma *ouvinte-obra musical*. Não está sendo proposto aqui a compreensão dos processos cognitivos de formação de sentido do ouvinte de uma *obra musical* pré-estabelecida, mas sim destes mesmos processos do ponto de vista do próprio *performer*, que

experimenta a música pela primeira vez concomitantemente à sua execução por meio de improvisação. Como se dá o processo de formação de sentido musical em solos improvisados? *Performers* improvisadores têm a preocupação de produzir tal sentido em seus solos? Existem argumentos a favor da existência deste cuidado por parte dos músicos praticantes da improvisação, que afirmam existirem “recursos musicais por meio dos quais os músicos constroem solos convincentes e continuidade temática” (MONSON, 2002, p. 123).

Em primeiro lugar, será necessário precisar que tipo de improvisação é referida nesta investigação e o que quer dizer o termo *jazzístico*, que neste trabalho não se refere, necessariamente, ao gênero musical norte-americano “jazz”. Em seguida, serão discutidos conceitos de coerência textual e sua aplicabilidade à música, para que possamos então, esclarecer estes pontos de suma importância para uma pesquisa mais ampla — da qual o presente trabalho faz parte como cumprimento de etapa inicial — sobre os processos cognitivos implicados na formação de sentido na improvisação jazzística.

## **Improvisação e Jazz**

Apesar de seu significado abranger diversas práticas, inclusive fora do âmbito musical, como no teatro (GESELL, 2006, p. 15) ou na antropologia (SAWYER, 1999, p. 1), o termo *improvisação*, quando se refere às práticas musicais, parece estar sempre associado ao gênero musical norte-americano conhecido como *jazz* (BECKSTEAD, 2013, p. 69-71). Para alguns autores, *improvisação* e *jazz* são praticamente sinônimos — “o termo ‘jazz’ pode se referir a comportamentos improvisatórios muito variados e pode ser apropriado de diversas formas diferentes, dependendo de a que gênero se refere” (ZACK, 2000, p. 228). Essa associação entre os termos provavelmente é uma consequência inevitável da importância que a improvisação representou para o gênero “jazz”, desde suas origens nos EUA, no início do século XX, fazendo com que o “jazz”, pelo papel estrutural que as práticas improvisatórias representaram, desde o seu surgimento como gênero musical, para muitos se confundisse com a improvisação em si.

Mesmo no universo do gênero musical “jazz”, a prática da improvisação possui um papel mais abrangente do que, a princípio, pode parecer. Pensar em improvisação como “criação de uma obra musical”, ou a “forma final de uma obra musical, enquanto esta está sendo executada” (NETTL, 2016), já abarca práticas improvisatórias além da criação de partes solistas melódicas improvisadas. Quando Nettl se refere à “forma final de uma obra

musical”, podemos incluir nesta “forma final” não somente as partes solistas da música, criadas no ato da performance, mas todo o acompanhamento executado pela “base”<sup>1</sup>, desde a “levada”<sup>2</sup> da bateria e do baixo, até o acompanhamento realizado por instrumentos harmônicos como o piano e a guitarra, por exemplo. Estes últimos, frequentemente, consistem na realização de progressões harmônicas representadas graficamente nas partituras por cifras alfanuméricas — uma forma de representação gráfica de acordes, implicando, intrinsecamente, práticas improvisatórias.

Podemos verificar assim, que a improvisação está intrinsecamente ligada à prática da cifragem. Essa forma de escrita surgiu dentro de um contexto musical onde já existia a improvisação. Provavelmente por este motivo a cifragem não só permite, mas também demandava, dos músicos esta prática. (...) O emprego das cifras tornou essa improvisação necessária e também configurou um excelente guia para tal. O improvisador tem com a cifragem alfanumérica toda a progressão harmônica escrita, para que possa, sobre esta, criar toda a sua improvisação. (...) a improvisação não só está presente como também ganhou mais força ainda com a utilização deste tipo de escrita que a envolve diretamente. (MERLINO, 2008, p. 36–37)

Num contexto *jazzístico* (referente ao gênero musical “jazz”), na maioria dos casos, nas partes de “base” não constam instruções detalhadas do que tocar como acompanhamento; são grafadas apenas as progressões harmônicas por meio de cifras e algumas “obrigações”<sup>3</sup>, como exemplificado abaixo:

**MEDIUM SWING TEMPO** ♩ = 74

Figura 1: Exemplo de parte de acompanhamento característico do gênero musical “jazz”.

Como demonstrado no exemplo acima, com uso de cifras, mesmo que não se trate de uma parte solista, para a qual a cifragem serviria como um roteiro para improvisação, muitos fatores de performance ocorrem de forma improvisada, pois a cifra especifica que tipo de acorde deverá ser tocado, mas não representa nada com respeito à disposição espacial e temporal das notas no mesmo — dobramentos, supressões de notas, configuração rítmica ou “levada” que deverá ser executada —, tudo é improvisado. O presente estudo não se dedica às

<sup>1</sup> Seção rítmico-harmônica, tradicionalmente formada por piano, baixo acústico e bateria.

<sup>2</sup> Padrão de acompanhamento rítmico-harmônico.

<sup>3</sup> Momento em que o arranjador e/ou compositor escreve algo que deve ser tocado estritamente como está escrito.

questões relacionadas a esta esfera da improvisação relativa às partes de acompanhamento, mas sim, às partes solistas de improvisação melódica.

Quanto ao termo “jazz”, originalmente atrelado ao gênero musical “jazz” que se expandiu mundialmente e foi absorvido por diversas outras manifestações culturais, passou a significar muito mais uma forma de se tocar qualquer música do que o nome de um gênero musical específico: “o jazz dos anos 1980 e 1990 não podia mais ser descrito restritivamente como “Afro-Americano”, [...] tinha se tornado uma parte inextricável da cultura musical mundial”. (GIOIA, 1997, p. 376)

De acordo com o relato do principal proponente da Resolução nº 57 do Congresso Nacional dos EUA, de 1987, John Conyers, que declarou o gênero musical “jazz” como tesouro nacional norte-americano, este gênero já se fazia presente em diversos países diferentes, “nos quais as pessoas pensavam que a forma de manifestação artística (o jazz) era própria deles” (CONYERS, citado por WALSER, 2002, p. 301), resultando em diversas fusões do jazz com gêneros variados de outras localidades, como *fusion jazz*, *latin jazz* e *brazilian jazz* (GIOIA, 1997). Estes híbridos, provavelmente, foram subprodutos de mesclagens entre gêneros musicais, nas quais “sobreviveram”, de cada gênero original envolvido, o que estes tinham de mais característico, cabendo ao gênero “jazz” contribuir com seu elemento mais peculiar: a improvisação. “Não há dúvida de que a maior contribuição para a revitalização da improvisação na música ocidental do século XX é o jazz” (BAILEY, 1993, p. 48). Desta forma, o que antes representava um gênero musical característico dos EUA, passou a designar uma maneira de se tocar qualquer que seja o gênero. Sendo assim, “o melhor entendimento [sobre o jazz] pode resultar de uma mudança na ênfase em características estáticas para o foco nos *processos* envolvidos na performance jazzística” (JACKSON, 2002, p. 90). “Jazzística” passa a ser qualquer prática musical na qual a improvisação configure um elemento estrutural, podendo esta estar inserida no contexto da bossa nova, do frevo, da salsa, do rock, do reggae ou de qualquer outro gênero musical.

Para efeitos terminológicos do presente estudo, entende-se que *improvisação jazzística* é toda aquela, em qualquer que seja o gênero musical da música popular ocidental, em que partes solistas melódicas são improvisadas no ato da performance, tendo como restrição somente os estereótipos do(s) gênero(s) musical(is) no qual esta estiver inserida.

## **Coerência Musical**

Como determinar se dado trecho musical ou música inteira são coerentes? O que é coerência e como esse conceito se aplica à música? No âmbito da linguística, coerência pode ser entendida como uma resultante conceitual-cognitiva (MARCUSCHI, citado por GOMES, 2013, p. 4) de relações entre diversos enunciados de um determinado texto que, por manterem alguma unidade entre si, acabam produzindo sentido no texto: “os autores tendem a concordar que a coerência é algo relacionado ao sentido do texto, sendo um princípio de interpretabilidade que confere ao texto uma unidade e relação entre seus elementos”. (SPINILLO e MARTINS, 1997, p. 3)

Apesar da dificuldade de se conceituar o que é coerência (KOCH e TRAVAGLIA, citado por SPINILLO e MARTINS, 1997, p. 2), esta representa um atributo-chave, chegando ao ponto de ser considerada condição determinante:

[...] a coerência é generalizadamente invocada como dimensão basilar do Texto, ou mesmo como propriedade que separa o Texto do “não texto”, tomando este como arbitrária ou desconexa sequência de frases [...] (FONSECA, 1983, p. 7).

A partir da citação anterior, poderíamos atribuir ao termo “texto” o significado de *sequência coerente de frases*. Em música, não são raras as metáforas textuais que se apropriam do termo “frase” ou até mesmo “texto”, de forma que a noção de coerência musical como uma metáfora textual pode parecer até mesmo óbvia. Uma sequência coerente de frases musicais pode ser entendida como uma rede de relações que resultam numa construção conceitual-cognitiva como descrita por Marcuschi (1983, citado por GOMES, 2013, p. 4), produzindo sentido. Lawrence Zbikowski explica, por meio de um processo semelhante, os recursos utilizados por Richard Wagner na abertura da ópera *Tristão e Isolda*: “recapitulando motivos específicos em pontos cruciais em seu discurso dramático e musical Wagner foi capaz de criar um senso de forma e unidade que parecia ser inevitável sem ser previsível”<sup>4</sup> (ZBIKOWSKI, 2002, p. 23). Essa recapitulação de motivos específicos, descrita por Zbikowski, pode justamente ser aquilo que vai gerar relações de similaridade entre trechos de uma mesma peça, proporcionando coerência ao discurso musical:

*Coerência* ocorre quando as várias partes que constituem uma entidade musical estão conectadas de tal maneira que estas partes similares a outras entidades se tornam proeminentes.<sup>5</sup> (ZBIKOWSKI, 2002, p. 27, grifo do autor)

---

<sup>4</sup> Tradução livre de: “By recalling specific motives at crucial points within his musical and dramatic discourse Wagner was able to create a sense of shape and unity that seemed inevitable without being predictable.”

<sup>5</sup> Tradução livre de: “*Coherence* comes about when the various parts that make up a musical entity are connected in such a way that those parts similar to other entities become prominent.”

Para Zbikowski, a “chave para a coerência musical eram os motivos musicais” (2002, p. 25), e estes motivos são descritos nas palavras de Schoenberg (citado por ZBIKOWSKI) como “a qualquer momento, a menor parte de uma peça ou seção de uma peça que, apesar de mudança ou variação, é reconhecível como presente por toda a peça”<sup>6</sup> (SCHOENBERG, citado por ZBIKOWSKI, 2002, p. 26). De acordo ainda com Zbikowski, os motivos musicais têm um papel importante na produção de sentido devido ao fato de que “a saliência cognitiva do motivo, [...], espelha a do nível básico” (2002, p. 34). Temos aqui o conceito-chave do entendimento de motivo musical, segundo a teoria cognitiva de Zbikowski; ele refere aqui um “nível básico” de *categorização*. A categorização pode ser definida como agrupamentos taxonômicos baseados em atributos comuns (ROSCH et al. 1976, p. 385), ou ainda, como um processo de otimização de informação, reduzindo-a ao mínimo necessário:

Para sobreviver, todos os organismos precisam reduzir a enorme quantidade de informação que captam do mundo exterior, decidindo qual informação é relevante para sua sobrevivência. Um dos mecanismos primários por meio do qual isso é feito é a *categorização*. Um mecanismo central da percepção e da memória semântica, a categorização talvez seja a base primária da memória (...). É aqui definida como a habilidade (1) de agrupar atributos e assim diferenciar objetos, eventos, ou qualidades; e (2) de ver alguns destes como equivalentes, e associá-los e lembrar destes juntos em uma *categoria*<sup>7</sup> (SNYDER, 2000, p. 81, grifo do autor).

O nível básico de categorização é o mais útil. É aquele que menos sobrecarrega o aparato cognitivo com o máximo de informação possível: “no nível básico, as categorias possuem muitos atributos e relativamente poucas categorias de contraste, o que o torna informativo a um relativo baixo custo.” (TVERSKY e HEMENWAY, 1991, p. 439)

Se os motivos são o equivalente musical da percepção de níveis básicos de categorização, então estes são os elementos musicais mais prontamente retidos pelo aparato humano responsável pelos processos de categorização e, por conseguinte, de sentido. Motivos podem ser entendidos, na verdade, como recorrências musicais que ocorrem durante uma peça – repetições parciais ou integrais de um ou mais elementos musicais que, pela repetição, se

---

<sup>6</sup> Tradução livre de: “*Motive* is as any one time the smallest part of a piece or section of a piece that, despite change and variation, is recognizable as present throughout.”

<sup>7</sup> Tradução livre de: “If they are to survive, all organisms must reduce the huge amount of information that comes in from the outside world, deciding which information is relevant to their survival. One of the primary mechanisms through which this is accomplished is *categorization*. A central mechanism of perception and semantic memory, categorization may be the primary basis of memory [...]. It is here defined as the ability (1) to group features together and thereby differentiate objects, events, or qualities; and (2) to see some of these as equivalent, and associate and remember them together in a *category*.”

tornam proeminentes na percepção proporcionando a sensação “reiteração de ideias” - os motivos *fazem sentido*. No entanto, os motivos não devem ser entendidos como pequenos fragmentos melódicos exclusivamente, eles podem ser derivados de conceitos “amplos e dinâmicos” (SCHOENBERG citado por ZIBKOWSKI, 2002, p. 26). A “reiteração das ideias” pode ocorrer em trechos melódicos, em figuras rítmicas, em contornos melódicos, em timbres, em dinâmicas, ou em qualquer outro parâmetro musical. Desde de que sejam repetidos ao longo da peça musical como geradores de coerência, estes farão com que a peça faça sentido.

### **Considerações Finais**

As pesquisas na área de cognição musical, em sua maioria, enfatizam a produção de sentido musical do ouvinte de música, restringindo o estudo a essa relação ouvinte/obra musical. No entanto, o conceito de obra musical, por si só, já é assunto de variados debates dos quais têm se originado pontos de vista divergentes. Indaga-se se existe uma *obra musical*, e, caso exista, é discutido o que viria a ser essa obra. Para os que afirmam existir a *obra*, há ainda questionamentos de uma visão dicotômica entre *obra* e *objeto musical*, ou se a música seria um objeto ou um processo. No caso da visão processual da música, qual a “localização” da obra entre partitura e performance, ou ainda, a performance faz parte do processo gerador da *obra musical*? Todas estas questões se baseiam na ideia tradicional da música escrita europeia, a partir da qual, existindo obra ou não, sendo esta um objeto ou um processo, entende-se haver uma partitura que configuraria um ponto de partida para a performance musical, um *roteiro* a ser seguido pelo *performer*. No presente estudo objetivou-se abordar uma situação divergente desta aqui descrita: no lugar de buscar compreender a formação de sentido de um ouvinte de música numa dialética deste com uma *obra musical* fixa, busco analisar uma situação concomitante de formação de sentido musical em partes solistas improvisadas, nas quais a figura do *performer* e a do ouvinte estão fundidas na mesma pessoa.

Para tal faz-se necessário precisar a que tipo de improvisação estou me referindo com o termo *improvisação jazzística*. Foram discutidas as possibilidades de significação dos termos *improvisação* e *jazz*. O primeiro termo melhor definido como “forma final de uma obra musical, enquanto esta está sendo executada” (NETTL, 2016), e o segundo não mais

como um gênero musical exclusivamente afro-norte-americano, mas sim como um *modus operandi* musical praticado em diversas partes do mundo.

Em segundo lugar, busquei discutir o conceito de *coerência musical*. Partindo de um uso já datado de metáforas textuais aplicadas à música, definições de coerência textual representam um ponto de partida plausível para discutir a apropriação deste conceito na música e como teóricos da cognição musical o associam com processos da memória, como a *categorização* e o *nível básico taxonômico* (como apresentado por ZBIKOWSKI, 2002, SNYDER, 2000, e BUTTERFIELD, 2002), por meio da ideia de reiterações no discurso musical, de recorrências de similaridades reconhecíveis como uma expansão do conceito de *motivo* de Schoenberg (SCHOENBERG citado por ZIBKOWSKI, 2002, p. 26).

O esclarecimento terminológico acerca do que entendo aqui como *improvisação jazzística* — a criação de partes solistas melódicas improvisadas, em gêneros de música popular ocidental —, bem como o debate sobre o conceito de *coerência musical* configuram um primeiro passo vital na investigação dos processos cognitivos envolvidos no ato da *improvisação jazzística*. Coloco em discussão a hipótese de que o entendimento de coerência regula as decisões improvisatórias e pretendo dar continuidade à investigação estudando como o aparato cognitivo que denominamos *memória* condiciona e possibilita a formação de sentido musical no ato da improvisação.

## **Referencias Bibliográficas**

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Da Capo Press, Inc., 1993.

BECKSTEAD, David. *Improvisation: thinking and playing music*. *Music Educators Journal*: National Association for Music Education, 2013.

BUTTERFIELD, Matthew. *The Musical Object Revisited*. *Music Analysis*, Vol. 21, No. 3, p. 327-380: Wiley, 2002.

CONYERS, John. *Resolução nº 57 do Congresso Nacional dos EUA*. 3 de março de 1987. <https://www.congress.gov/bill/100th-congress/house-concurrent-resolution/57/text>. Acessado em 12/01/2015, às 18:25h.

COOK, Nicholas. *Between Process and Product: Music and/as Performance*. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 7, No. 2, p. 1-31: Society for Music Theory, 2001.

FONSECA, Joaquim. *Coerência do Texto*. Porto: Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas, II série, vol. 5, nº 1, p. 7-18, 1988.

GESELL, Izzy. *Tools for Transformation: improving team performance through improvisation theater theory and techniques*. *The Journal for Quality & Participation*, 2006.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

GOMES, Adriana Leite Limaverde. *A produção escrita de alunos com e sem síndrome de Down: uma análise da coerência textual*. *Curitiba: Educar em Revista*, n. 47, p. 285-300, 2013 (<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-40602013000100015>, acessado em 20 de janeiro de 2016).

INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press, 1986.

JACKSON, Travis A. *Jazz as a musical practice*. *The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.

KOCH, I.G.V. e TRAVAGLIA, L. C. *A Coerência Textual*. São Paulo: Editora Contexto, 1992.

MERLINO, Julio. *A Cifragem Alfanumérica – uma revisão conceitual*. Dissertação de Mestrado em Música (Composição), Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2008.

MONSON, Ingrid T. *Jazz Improvisation*. *The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.

NETTL, Bruno et al. *Improvisation*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, acessado em 12 de janeiro de 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>.

ROSCH, Eleanor, et al. *Basic Objects in Natural Categories*. *Cognitive Psychology*, 8, p. 382-439, 1976.

ROSENWALD, Lawrence. *Theory, Text-Setting and Performance*. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 1, p. 52-65: University of California Press, 1993.

SAWYER, R. Keith. *Improvisation*. *Journal of Linguistic Anthropology*: American Anthropological Association, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Ed. and Trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: an introduction*. Massachusetts Institute of Technology, 2000.

SPINILLO, Alina Galvão; MARTINS, Raul Aragão. *Uma análise da produção de histórias coerentes por crianças*. Porto Alegre: **Psicol. Reflex. Crit.**, v.10, n. 2, p. 219-248, 1997.

TVERSKY, Barbara e HEMENWAY, Kathleen. *Parts and the basic level in natural categories and artificial stimuli: Comments on Murphy (1991)*. *Memory & Cognition*, 19(5), p.439-442, 1991.

WALSER, Robert. *Valuing jazz*. *The Cambridge Companion to Jazz*. Editado por COOKE, Mervyn e HORN, David. Cambridge University Press, 2002.

ZACK, Michael H. *Jazz Improvisation and Organizing: Once More from the Top*. Maryland: Institute for Operations Research and the Management Sciences (INFORMS), 2000.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: cognitive structure, theory and analysis*. Oxford University Press, 2002.