

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ANA PAULA SOARES FERREIRA

O TRANSITAR PIANÍSTICO ENTRE LINGUAGENS IDIOMÁTICAS DISTINTAS:
aspectos fenomenológicos, performáticos, seus significados e sentidos.

CURITIBA

2022

ANA PAULA SOARES FERREIRA

O TRANSITAR PIANÍSTICO ENTRE LINGUAGENS IDIOMÁTICAS DISTINTAS:
aspectos fenomenológicos, performáticos, seus significados e sentidos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, *Campus* de Curitiba I - EMBAP, como requisito parcial para a obtenção do título Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth Maria Milani

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Soares Ferreira, Ana Paula

O transitar pianístico entre linguagens
idiomáticas distintas: aspectos fenomenológicos,
performáticos, seus significados e sentidos. / Ana
Paula Soares Ferreira. -- Curitiba-PR, 2022.
169 f.: il.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Margareth Maria Milani.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2022.

1. Experiência fenomenológica e Semiótica. 2.
Signo. 3. Significado e Interpretação. 4. Música
erudita; popular e jazz. 5. Improvisação, criação e
performance. I - Maria Milani, Prof^a. Dr^a.
Margareth (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA PAULA SOARES FERREIRA

O TRANSITAR PIANÍSTICO ENTRE LINGUAGENS IDIOMÁTICAS DISTINTAS:
aspectos fenomenológicos, performáticos, seus significados e sentidos

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, linha “Música e Processos Criativos”, pela seguinte banca examinadora:



Orientadora:

Prof. Dra. Margareth Maria Milani
PPGMUS-UNESPAR



Prof. Dr. Diones Ferreira Correntino
UFG



Prof. Dr. Gustavo Rodrigues Penha
UFMS

Curitiba, 12 de dezembro de 2022.

Dedico esta dissertação as minhas filhas queridas Caroline Ferreira e
Olívia Ferreira, que carinhosamente e amavelmente me incentivaram e
acreditaram no meu potencial.

Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo privilégio e oportunidade concedidos a mim, de evoluir como ser humano.

Às minhas filhas, que me deram forças e incentivo em meio a esse trabalho, me apoiando incondicionalmente.

Aos meus pais Alcides Ferreira Filho e Regina Célia Soares.

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Margareth Milani. Não tenho palavras que possam descrever toda minha gratidão pela paciência, conhecimento e apoio a mim atribuídos.

Ao Programa de bolsas de estudo DIEUWERTJE MEIJER – EMBAP, pelo admirável apoio financeiro.

Aos cinco pianistas – músicos profissionais, que gentilmente disponibilizaram do seu tempo e colaboraram para que esta pesquisa se concretizasse.

A todos os meus amigos músicos, por compartilharem a vida de um modo tão singular através da música, em especial à Bianca Bacha, Luciana Fisher, Gabriel Basso e Sandro Moreno.

A todos que de forma direta e indireta corroboraram para a concretização desta pesquisa.

RESUMO

A proposta desta pesquisa é apresentar o transcurso fenomenológico dos processos de significação em música através das experiências e vivências de músicos, pianistas profissionais, que transitam entre linguagens idiomáticas distintas: música erudita, popular e jazz. Amparado pela semiótica, por se tratar de uma teoria arquitetada por meio da fenomenologia e da construção de sentidos e significados, este trabalho visa investigar, por intermédio de uma entrevista fenomenológica, como o indivíduo manipula, interpreta e corporifica o signo escrito, e averiguar as várias maneiras pelas quais as ferramentas para os processos de desenvolvimento das habilidades de improvisação e criação são arquitetadas e incorporadas no transitar entre diferentes idiomas musicais. O primeiro capítulo apresenta uma visão panorâmica do conceito de interpretação, trazendo à reflexão a importância da aquisição de saberes que transcendem o signo escrito e que são essenciais para o ato de interpretar. O segundo capítulo adentra à área da semiótica *peirciana* apresentando autores que propiciam a compreensão do contexto teórico da teoria de Peirce, através da perspectiva do *Pragmatismo* e da lógica da Abdução e sua relação com os processos musicais, abarcando os significados emergentes na manipulação do signo escrito (partitura), e no momento da prática de improvisação e invenção entre linguagens distintas no ato performático. O terceiro capítulo traz a metodologia estruturante da pesquisa, cuja coleta de dados foi realizada por intermédio de uma entrevista fenomenológica e o capítulo quatro, traz a análise e interpretação dos dados emergentes a partir de uma análise de conteúdo. Estes dados estão estruturados no formato de diagramas que apresentam categorias temáticas organizadas em função dos conteúdos abordados na entrevista. As narrativas de cada participante e de todo o grupo, foram contrapostas com os conceitos apresentados nos dois capítulos de revisão de literatura, tendo por objetivo, conhecer e apreender os diversificados significados musicais presentes nas experiências de cada sujeito e os processos elaborados e percorridos por estes indivíduos na interpretação e na performance, mediante o transitar entre linguagens musicais distintas e as idealizações na construção e corporificação do signo. Os dados compilados revelam a multiplicidade de significados do transcorrer idiossincrático na performance musical de cada participante, que se constitui através do transitar entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, e por meio da conjunção do percurso que cada participante estabelece entre as suas experiências intrínsecas e empíricas, com os contextos culturais e sociais aos quais pertencem.

Palavras-chave: experiência fenomenológica e semiótica; signo, significado e interpretação; música erudita, popular e jazz; improvisação e criação; performance.

ABSTRACT

The purpose of this research is to present the phenomenological course of the processes of meaning in music through the experiences of musicians, professional pianists, who move between different idiomatic languages: classical, popular and jazz music. Supported by semiotics, as it is a theory constructed through phenomenology and the construction of senses and meanings, this work aims to investigate, through a phenomenological interview, how the individual manipulates, interprets and embodies the written sign, and to investigate the various ways in which the tools for the development processes of improvisation and creation skills are architected and incorporated in the transition between different musical languages. The first chapter presents a panoramic view of the concept of interpretation, bringing to reflection the importance of acquiring knowledge that transcends the written sign and that is essential for the act of interpreting. The second chapter enters the area of Peirce's semiotics, presenting authors who provide an understanding of the theoretical context of Peirce's theory, through the perspective of Pragmatism and the logic of Abduction and its relationship with musical processes, covering the emerging meanings in the manipulation of the written sign (score), and at the time of practice of improvisation and invention between different languages in the performative act. The third chapter brings the structuring methodology of the research, whose data collection was carried out through a phenomenological interview and the fourth chapter, brings the analysis and interpretation of the emerging data from a content analysis. These data are structured in the form of diagrams that present thematic categories organized according to the contents addressed in the interview. The narratives of each participant and of the entire group were contrasted with the concepts presented in the two chapters of the literature review, with the objective of knowing and apprehending the diverse musical meanings present in the experiences of each subject and the processes elaborated and covered by these individuals in the interpretation and performance, through the transit between different musical languages and idealizations in the construction and embodiment of the sign. The compiled data reveal the multiplicity of meanings of the idiosyncratic course in the musical performance of each participant, which is constituted through the transit between the languages of classical, popular and jazz music, and through the conjunction of the path that each participant establishes between their intrinsic and empirical experiences, with the cultural and social contexts to which they belong.

Keywords: phenomenological and semiotic experience; sign, meaning and interpretation; classical, popular and jazz music; improvisation and creation; performance

LISTA DE DIAGRAMAS

| | |
|---|-----|
| DIAGRAMA 1 – O significado e o sentido da música na vida dos participantes | 78 |
| DIAGRAMA 2 – O significado e o sentido de tocar piano na vida dos participantes | 80 |
| DIAGRAMA 3 – Significados e afetos no transitar entre idiomáticos distintos | 84 |
| DIAGRAMA 4 – A interpretação do signo limites e liberdades | 98 |
| DIAGRAMA 5 – O desenvolvimento dos idiomáticos por meio dos processos aurais | 108 |
| DIAGRAMA 6 – A presença do corpo no fazer musical | 117 |
| DIAGRAMA 7 – As práticas de performance | 123 |
| DIAGRAMA 8 – Processos de ensino dos diferentes idiomáticos musicais | 132 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 CONCEITUANDO INTERPRETAÇÃO | 18 |
| 1.1 Desenvolvimento das linguagens distintas através das práticas aurais e orais | 33 |
| 1.2 Criação e improvisação na performance entre as linguagens distintas | 34 |
| 1.2.1 Sentido Eurológico e Afrológico da música improvisada | 36 |
| 1.2.2 A multiplicidade de gêneros na linguagem da música instrumental brasileira (MPIB)..... | 39 |
| 1.2.3 A historicidade da música improvisada jazzística após 1950 | 41 |
| 2 SEMIÓTICA: A FENOMENOLOGIA ATRAVÉS DAS LINGUAGENS NA SISTEMATIZAÇÃO DOS SIGNOS | 44 |
| 2.1 Significado musical e semiótica | 49 |
| 2.2 Reflexões lógicas sobre as práticas de performance e a significação dos processos criativos sob a perspectiva do <i>Pragmatismo</i> e da teoria da Abdução de Peirce | 58 |
| 3 METODOLOGIA DO CAMPO DE PESQUISA | 63 |
| 3.1 A entrevista fenomenológica | 65 |
| 3.2 Análise de conteúdo | 68 |
| 4 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS EMERGENTES DA PESQUISA..... | 70 |
| 4.1 História de vida dos participantes..... | 71 |
| 4.2 O significado e o sentido da música e de tocar piano na vida dos participantes..... | 82 |
| 4.3 Significados e afetos no transitar entre idiomáticos distintos..... | 92 |
| 4.4 A interpretação do signo: limites e liberdades..... | 103 |
| 4.5 O desenvolvimento dos idiomáticos por meio dos processos aurais..... | 113 |
| 4.6 A presença do corpo no fazer musical..... | 122 |
| 4.7 As práticas de performance..... | 127 |
| 4.8 Processos de ensino dos diferentes idiomáticos musicais..... | 136 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 140 |
| REFERÊNCIAS..... | 147 |
| APÊNDICE I – Breve relato de meu processo criativo performático entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz | 153 |
| APÊNDICE II – Roteiro da entrevista semiestruturada | 157 |

| | |
|--|------------|
| APÊNDICE III – Carta convite | 164 |
| Termo de consentimento livre e esclarecido | 166 |
| Termo de Consentimento para Utilização de Imagem e Som de Voz | 169 |

Introdução

A temática desta dissertação se conecta com meu experienciar musical e pianístico e pretendeu trazer a voz do outro, de outros, que também tiveram a oportunidade de vivenciar uma realidade semelhante à minha, ou seja, a possibilidade de transitar entre idiomáticos musicais distintos.

Em minha vida familiar e musical, vivenciei, de maneira intuitiva e empírica, experiências simultâneas e distintas, com música gospel, erudita, popular e jazz. Esse transitar, entre essas quatro linguagens, e que permanece ativo em minha vida profissional até os dias atuais, motivou-me a iniciar meus estudos formais de piano no Conservatório Estadual de Música Theodolindo José Soares¹, que me oportunizou o desenvolvimento de conhecimentos e habilidades relacionadas à música erudita.

Anos mais tarde, ao cursar o Bacharelado em Música/Piano², tive a oportunidade de ter acesso (de maneira informal) a materiais sobre jazz e improvisação, como métodos e partituras, e também a possibilidade de participar de workshops e masterclass, que propiciaram-me uma formação mais sólida em relação à estrutura desse tipo de linguagem, preceitos teóricos de organização harmônica, ao estudo do repertório específico, e ao desenvolvimento de habilidades teórico-práticas de improvisação no jazz. Com esses conhecimentos ascendi à um nível performático mais consciente, distinto e aprofundado. Houve uma significativa expansão na corporificação de habilidades rítmicas e construção de contornos melódicos, no domínio técnico mais apurado das articulações de frases e harmonias, como também na elaboração sonora mais penetrante na interpretação, improvisação e criação, e uma compreensão corporal mais efetiva e plena.

Após minha graduação, tive a possibilidade de estudar com pianistas de alto nível na área do jazz, da improvisação e da música brasileira, tais como: Luiz Antônio Porto Gomes (que foi durante alguns anos pianista do Chico Buarque), Rafael Vernet (que atua com vários nomes importantes da música popular brasileira) e Jetro da Silva (professor na Berklee College of Music. Boston, Massachusetts). Essa experiência me possibilitou um estudo mais consistente e aprofundado e não somente empírico e intuitivo, pois a oportunidade de aprendizado com esses músicos, metamorfoseou minhas concepções de música erudita e jazz, trazendo a

¹ Visconde do Rio Branco - MG.

² CBM/CEU – Conservatório Brasileiro de Música / Centro Universitário. Rio de Janeiro - RJ.

compreensão de que a música é uma grande área do conhecimento que incorpora diversificadas linguagens idiomáticas que podem dialogar entre si. Esse experienciar tão afetivo, exultante, profícuo e inventivo, motivou a temática dessa dissertação, pois creio que experiências diversificadas podem dar esteio à uma formação musical mais refletida, amadurecida e íntegra.

Através da elaboração de uma entrevista de cunho fenomenológico, ou seja, estruturada em um roteiro amplo e flexível, com questões subjetivas e abertas ao acolhimento do relato da experiência consciente do outro, constituí um diálogo longo e frutífero com cinco participantes voluntários, músicos profissionais (sendo que três deles também são professores universitários), que experienciaram vivências semelhantes às minhas, ou seja, a manipulação pianística de idiomáticos musicais diversificados, a fim de compreender de que maneira essas experiências similares, transformaram a relação corporal, afetiva e de leitura sígnica de cada um.

A entrevista teve como intuito conhecer as fenomenalidades de suas vivências na manipulação do signo (tanto na música erudita quanto no jazz e na música popular); como eles o interpretam, decodificam e corporificam a partir do texto; de que maneira eles transitam e carregam o conhecimento entre essas linguagens; como eles praticam a improvisação no jazz e na música popular; e de que modo isso afetou as questões pedagógicas de ensino em suas experiências como educadores.

Segundo Gomes (1997, p. 305) “na tradição da fenomenologia semiótica a experiência consciente é entendida em sua associação com os conceitos de intencionalidade, sentido e existência. Assim, a experiência consciente é considerada em conjunção com seu aparato cognitivo, afetivo e conativo”, o que pode trazer à tona, referências para uma investigação aprofundada acerca do transitar entre linguagens musicais heterogêneas (porém com base em um mesmo sistema sígnico), e que pode revelar outros caminhos para o aprendizado pianístico (principalmente nos anos de formação), possibilitando o questionamento de práticas musicais herméticas, ou seja, práticas metodologicamente fundamentadas na música de tradição escrita, relacionadas unicamente à um gênero e estilo musical, que por vezes, podem limitar ou mesmo impossibilitar, o intérprete de desenvolver habilidades e ferramentas musicais experienciadas e alcançadas mediante a vivência com diferentes linguagens musicais como a música popular e o jazz, que carregam outros meios e modos estéticos pelos quais o músico constrói e idealiza concepções poéticas concretizadas na criação e improvisação, tendo como principal ferramenta o registro sonoro – gravações.

Por intermédio do relato das experiências e vivências partilhadas comigo pelos cinco participantes, foi possível conhecer e trazer à tona processos que amalgamam conhecimentos e

experiências e: compreender a maneira de como cada participante percebe o significado da música, o início de suas histórias e da forma de como a música adentrou, desenvolveu e se constituiu em suas vidas; o modo pelo qual eles vivenciam e corporificam as suas práticas de estudo e de performance; de que maneira os significados e sentidos são construídos, não somente amparados no texto escrito (a relação com a expressão do compositor e a maneira com que os signos são interpretados, manipulados e corporificados), como também arquitetados por suas idiossincrasias no momento interpretativo, de improvisação e criação; e se esse transitar, pode proporcionar a aquisição de habilidades ou ferramentas que são passíveis de transferências a idiomáticos musicais distintos.

As questões que nortearam a pesquisa originaram-se através de todo o transcurso da construção de um modo do fazer musical constituído empiricamente por cada participante, foram: o transitar entre linguagens distintas engendra no performer uma singularidade sonora, e uma capacidade acentuada de improvisar e criar, levando-o a patamares performáticos distintos? o músico que transita entre esses idiomáticos interpreta o registro sígnico de forma diferente? seu fazer musical, independente do idiomático manipulado, é arquitetado de modo mais peculiar e autêntico?

Gostaria de destacar o quanto é considerável trazer apontamentos que nos instigue a profundas formas de conhecimento por meio da observação e reflexão do modo de como essas idealizações interpretativas e inventivas na performance musical são configuradas e significadas através desses processos fenomenológicos.

No primeiro capítulo conceituo, com a contribuição de autores da linguística e da música (Eco, 2015; Rajagopalan, 2003; Laboissière, 2007; Pareyson, 1993; Kerman, 1987 e Hobsbawm, 2017; Nogueira, 2009; Boucourechliev, 1996; Domenici, 2013; Ryle, 1976; Lewis, 1996), os diversificados significados do termo interpretação, apresentando um panorama das diferentes acepções da palavra e de que maneira essas significações se interligam no ato de interpretar, de improvisar e de criar, tanto pela perspectiva de um texto escrito (uma partitura), quanto por processos desenvolvidos pela auralidade e oralidade, a partir dos limites e liberdades que o signo contempla em diferentes linguagens musicais.

Também trago um ponto de vista sobre a imprescindibilidade de incorporar aos aspectos interpretativos musicais, saberes que transcendem o signo escrito (uma vez que este apresenta limitações gráficas) e que são essenciais para o ato de interpretar. Percepções que, unificadas às subjetividades do intérprete, podem arquitetar uma interpretação consciente, singular e original. Conhecimentos relacionados aos contextos históricos, culturais e sociais, concernentes aos idiomáticos específicos de cada linguagem, e aos fatores idiossincráticos e

subjetivos do intérprete, tornam possível compreender uma obra musical em todo o bojo de dimensões que esta carrega, e através desse entendimento, podemos dar um significado (sensação e sentido do ato para o indivíduo) ao significante (signo escrito ou símbolo), considerando que frui uma amálgama entre o intérprete e a obra musical no ato interpretativo e performático, tornando-o único em seu fazer musical.

Laboissière (2007, p. 19-20) apresenta o ponto de vista de que o intérprete no momento da performance é um ser único e livre, mas ao mesmo tempo que possui essa liberdade em significar o seu âmag, ele também dispõe-se como um instrumento mediador, sujeito às delimitações estabelecidas pelas regras e tradições musicais, culturais e sociais, e por meio dessa junção, do texto musical com a significação engendrada pelo intérprete, uma terceira vertente é corporificada, transportando sentidos e afetos singulares.

O capítulo dois, adentra à área da semiótica *peirciana*, apresentando autores (Peirce, 2005; Santaella, 1983, 1995, 2012, 2017, 2019; Agawu, 2009; Martinez, 1999 e Tarasti, 2002; Ibri 1992) que propiciam a compreensão do contexto teórico da teoria de Peirce, através da perspectiva do *Pragmatismo* e da lógica da Abdução, correlacionando esses entendimentos com as práticas de estudo e com o momento interpretativo e inventivo no ato de performance. Também apresento concepções que trazem aspectos relacionados a maneira de como se processa os fenômenos da semiótica musical, ou seja, as representações de significação deliberadas da linguagem musical em seu inter-relacionamento entre o intérprete e o objeto interpretante, observando os limites e liberdades inerentes à partitura e de que forma a ação de interpretar é corporificada por meio da ação do signo, a *semiose*, que se configura como um processo de significação e de produção de significados, constituindo uma relação recíproca entre significado e significante entre as linguagens distintas que compõem o repertório de música erudita, popular e jazz. Para Santaella (2019, p. 97-98), foi a partir dos anos 60 e 70, sob a influência do estruturalismo linguístico, que a semiologia explicitou as diversificadas formas de codificação e de comunicação de maneira abrangente, evidenciando todos os tipos de sinais e signos que atuam no âmag da vida social.

No capítulo três trago os caminhos metodológicos que estruturaram o trabalho desenvolvido no campo de pesquisa, transmitindo as diversas facetas de uma abordagem qualitativa, bem como de que modo foi arquitetada a organização dos dados levantados através da entrevista fenomenológica, trazendo a experiência consciente do indivíduo por meio de suas narrativas, nas quais, cada participante revelou a significação de suas idiosincrasias constituídas e reveladas através de suas experiências vividas.

Os dados coletados no campo de pesquisa foram esquadrinhados, em um primeiro momento, mediante a realização da transcrição integral das entrevistas, o que possibilitou uma visão ampla do conteúdo presente e dos possíveis caminhos, parâmetros e rumos norteadores para a análise do conteúdo anunciado.

Bardin (1977, p. 42) explica que o método de análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que propõe lograr através de procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição da temática das mensagens, indicadores (quantitativos ou não), que possibilitam a indução dos conhecimentos concernentes da condição de produção/recepção destas mensagens. A autora (1977, p. 34) declara que dentro de sua descrição analítica segundo mecanismos sistemáticos e objetivos do conteúdo de mensagens, a análise de conteúdo pode ser uma análise dos “significados” (análise temática), ou também uma análise dos “significantes” (análise léxica ou análise dos procedimentos).

No capítulo quatro apresento a análise e interpretação dos dados emergentes da pesquisa. Início expondo um breve relato da história de vida dos participantes, e em seguida apresento diagramas, organizados em categorias temáticas, com a redução da fala de cada participante: 1) O significado e o sentido de tocar piano na vida dos participantes; 2) O significado e sentido da música na vida dos participantes; 3) Significados e afetos no transitar entre as linguagens idiomáticas; 4) A interpretação do signo: limites e liberdades; 5) O desenvolvimento dos idiomáticos por meio dos processos aurais; 6) A presença do corpo no fazer musical; 7) As práticas de performance; 8) Processos de ensino dos diferentes idiomáticos musicais. Em seguida apresento, para cada categoria, um texto em que trago a interpretação dessas narrativas, aproximando as falas comuns e ressaltando as falas peculiares que emergiram nos relatos dos cinco participantes, e concatenando-as com os conceitos apresentados nos capítulos 1 e 2.

Finalizo o trabalho com as considerações finais trazendo um panorama geral da experiência do campo de pesquisa, a qual proporcionou conhecer perspectivas e configurações diversificadas acerca da maneira de como o signo escrito é interpretado entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, e de como os significados e afetos do transitar entre esses idiomáticos são corporificados na construção do fazer musical interpretativo e inventivo, mediante a amálgama entre o sentido da música e os caminhos percorridos empiricamente de cada performer. Também trago de forma intimista e pessoal, uma breve narrativa de minhas experiências após a aproximação e vivência com esta pesquisa; e a reflexão sobre possíveis caminhos do processo de ensino que podem ser abrangidos e explorados na transmissão desses conhecimentos e erudições.

No apêndice 1, trago a narrativa dos processos interpretativos e inventivos envolvidos na construção da performance de quatro peças (*Prelude* op. 40 de Nikolai Kapustin, *Loro* de Egberto Gismonti, *Someday My Prince Will Come* de Frank Churchill, e *Espiral* de Ana Ferreira), descrevendo minhas vivências ao transitar entre linguagens idiomáticas distintas. A gravação dessa performance está disponibilizada nessa dissertação, em formato de link.

No apêndice 2 trago a entrevista integral, semiestruturada, composta de sessenta questões e dividida em oito blocos: 1) aproximação com a história de vida do participante; 2) formação musical do participante; 3) transitar afetivo entre idiomáticos distintos; 4) a presença do corpo na prática interpretativa e no ato performático entre idiomáticos distintos; 5) metodologias de ensino: atribuição do professor na elaboração de estudos e procedimentos essenciais para o desenvolvimento de habilidades no instrumento; 6) práticas musicais: técnicas e habilidades desenvolvidas no instrumento; 7) a interpretação e manipulação do signo escrito em linguagens distintas; 8) outros conceitos externados.

No apêndice 3 apresento a carta convite enviada aos participantes, modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, bem como o Termo de Consentimento para Utilização de Imagem e Som de Voz, que foram fornecidos aos participantes com o intuito de informá-los acerca do processo de entrevista e protegê-los de forma ética na participação na pesquisa.

1. Conceituando o termo interpretação

Música e interpretação caracterizam-se por uma natureza dinâmica que se refaz a cada momento. O sentido relacional é atemporal, e produzido pelas relações historicamente convencionadas. Do ponto de vista teórico-prático, a música, em sua diversidade interpretativa, não se restringe somente à performance, mas de uma forma ampla envolve: compositor, o regente, o ouvinte e o crítico. Essas posições, abrangem uma série de propósitos, caminhos diferentes e elementos interagidos, cada um com sua função peculiar. O entremeio dessas relações, corpo humano, mente e música, se transforma, em gestos, posturas, estados de consciência e emoções provenientes da interpretação (LABOISSIÈRE, 2007, p. 95).

De acordo com o dicionário Aurélio¹, o termo interpretação significa a ação de interpretar, ou seja, de perceber o sentido de algo, ou atribuir um sentido a algo. Em relação à música, o termo é definido como: “ação de tornar sensível a um ouvinte o conteúdo de uma partitura”. Similarmente o dicionário Michaelis² também traz uma definição de interpretação como o sentido ou significado que se atribui a alguma coisa, a arte de representar, ou o aspecto pessoal do músico ao executar uma peça. O dicionário Grove de Música (1994, p. 460), expõe que o termo interpretação musical, é um ato subjetivo do intérprete em relação à compreensão de uma peça musical, e que se manifesta na forma pela qual a música é executada.

A palavra interpretação é envolta por posições polêmicas abarcando pontos de vista e processos distintos em sua concepção. Presente em diversas áreas do conhecimento, o termo tem uma interconexão com os múltiplos fazeres que compõem o espaço artístico, como a literatura, as artes cênicas, a dança, a música e as artes visuais. Diversos são os estudos que tentam delinear possíveis caminhos interpretativos, que compreendam as liberdades do intérprete, mas também seus limites. Conhecimentos além da obra de arte a ser interpretada, trazem suporte ao “tradutor”, subsidiando as escolhas. Tarefa extremamente complexa, interpretar envolve múltiplos fatores que se entrelaçam durante o ato interpretativo.

A linguística, em seus processos tradutórios, trava discordâncias sem fim em relação a transmutação de um texto escrito para outro idioma. A expressão contida em cada indivíduo e nas relações sociais entre os indivíduos de um mesmo grupo de pertencimento, ou não, requer que o tradutor compreenda a forma de comunicação verbal e escrita de uma cultura. Para transmitir a mensagem contida no texto, é premente ter o entendimento dos elementos e peculiaridades, bem como a estrutura do sistema de comunicação de linguagens de uma determinada etnia na qual o texto está inserto, já que existem múltiplas e distintas formas de linguagens. Esses fatores são fundamentados por intermédio de vários aspectos que compõem

¹ <https://www.dicio.com.br/interpretacao/>

² <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/interpretacao/>

a pronúncia, a gramática, o vocabulário, os costumes, crenças e hábitos. No momento da tradução, todos estes conceitos do indivíduo ou de um determinado grupo social, são envolvidos com as subjetividades intrínsecas e empíricas do tradutor, transcorrendo a uma inter-relação (texto-tradutor), incorporado de novos significados.

Fabio Briks explica que:

O tradutor, nesse caso, fica no centro desse processo dinâmico da comunicação, no qual as condições sociais sob as quais a atividade da tradução é levada não podem ser omitidas ou deixadas de lado. Essa nova concepção de língua em uma concepção de interpretação, na qual o subjetivo não é mais descartado e, muito além de atribuir significado(descendente), também considera a interação entre o sujeito e o texto. (2012, p. 7).

O linguista indiano Kanavillil Rajagopalan (2003, p. 62) sugere que “a interpretação consiste em uma espécie de explicitação, isto é, um ato de intermediação entre um significado visto como intrínseco ao texto e o leitor que deseja abranger esse significado”. De acordo com o autor, essa intermediação no ato da interpretação (autor-texto) pode ser feita tanto por um simples leitor quanto por um conhecedor, conduzindo um mesmo texto novos significados interpretativos.

Por outro lado, esse caráter exegético que se atribui à interpretação também torna possível avaliar, quando surgem, propostas diferentes e divergentes de interpretação de um mesmo texto, elegendo-se uma como a interpretação “correta” taxando as demais como “errôneas” ou “não autorizadas” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 62).

Rajagopalan (2003, p. 63-64) afirma que dentro dessa perspectiva, o ato de interpretar assemelha-se à representação ou rerepresentação de um possível "significado original". Porém, pontua que existe um outro modo de compreender a ação de interpretar. Na ótica do autor a interpretação também pode ser considerada por uma perspectiva diferente, na qual o significado original vem acrescido de novas matizes de significados além da que já existe registrada pelo autor, compondo uma relação ternária autor-texto-leitor e conduzindo ao surgimento de novos paradigmas. Dessa forma a primazia da fala, da escrita e da ideia é contextualizada pelo interpretante, acrescida de sua subjetividade.

Umberto Eco (2015, p. 540), relata que dentro da perspectiva de que devemos examinar o texto quanto ao que ele anuncia, independentemente das intenções do autor, devemos associar as objeções entre aquilo que o texto se refere intrinsecamente em relação à sua coexistência histórica e à conjuntura dos sistemas de significação em que se respalda, como

também, compreender o que o “destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios”.

Podemos, na verdade, descrever gerativamente um texto, vendo-o em suas supostas características objetivas - no entanto, decidindo que o esquema gerativo que o explica não pretende reproduzir as intenções do autor, e sim a dinâmica abstrata por meio da qual a linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentido, independentemente da vontade de quem enuncia (2015, p. 548).

Eco (1993, p. 40), no livro “Obra Aberta”, esboça uma nova retórica poética entre obra e intérprete, abordando esteticamente sobre o significado de “definitude” e “abertura”³ de uma obra de arte: a criação de uma obra por intermédio de um autor que estabelece uma segmentação de “efeitos comunicativos” de maneira a serem compreendidos e sentidos como estímulos pela sensibilidade e intelectualidade em seu aspecto original, imaginado pelo autor. Para o autor, a poética da “Obra Aberta” estabelece uma forma completa *per se*, almejando que a obra em evidência, idealizada pelo autor, seja apreendida e fruída da mesma maneira como ele a constituiu, contudo, no momento da prática, a estrutura dos estímulos e de assimilação de suas conexões permite que cada “fruidor” traga conjunturas existenciais objetivas, uma percepção singular condicionada, que porta características geográficas de raça, gênero, gostos e preconceitos peculiares e intrínsecos, de modo que a assimilação da “forma originária” se estabelece conseqüentemente em uma deliberada interpretação pessoal.

(...) a obra de arte constitui um fato comunicativo que pede que seja *interpretado* e, portanto, integrado, completado por um aporte do fruidor, aporte este que varia conforme os indivíduos e as situações históricas e que é constantemente medido em referência àquele parâmetro imutável que é a obra enquanto objeto físico (ECO, 1932, p. 49).

Na visão de Eco (1993, p. 41), a noção de “obra aberta” não tem o intuito de apresentar

³ Umberto Eco (1993, p. 37-39), expõe que entre as recentes produções musicais é passível observar que algumas composições trazem uma nova autonomia de execução atribuída ao intérprete, em que o intérprete não só interpreta as indicações do compositor (sucedidas na escrita musical tradicional), mas também intervém no formato da composição. Em contrapartida, o autor concebe como obras definidas ou acabadas, as que trazem em sua grafia um grupo de elementos referenciais simbólicos sonoros (alturas e durações, ou seja, realidades sonoras) como questões estabelecidas e finalizadas pelo compositor na decodificação dos sinais convencionais, o que, conseqüentemente, conduz o intérprete a uma reprodução mais aproximada de uma possível concepção original às intenções composicionais. A “Obra Aberta” não tem uma escrita acabada e definida, mas sim organizada, ela traz a possibilidade de ordenações estruturais diversas e por vezes, de “espaços vazios” na estrutura arquitetônica da obra, que são preenchidos (acabados) pelo intérprete por meio de sua inventividade. Entende-se que a poética da “Obra Aberta” permite ao intérprete maior liberdade, espontaneidade, originalidade e interatividade, a partir dos intuitos do autor, uma maneira própria e subjetiva no fazer musical, se tornando um instrumento esteticamente suscetível de fruição.

valores morais ou algum arquétipo dominante ético com uma provável estrutura determinante, mas sim, uma disposição de um vínculo “fruitivo”: a poética de uma interpretação fruída promove ao intérprete “atos de liberdade consciente”, ou seja, para o autor o intérprete é como um eixo dinâmico de um entrecruzamento de conexões infinitas, entre as quais, ele compõe seu próprio modo de fazer.

Portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações, diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1993, p. 40).

Desde o início do séc. XX, vários questionamentos relacionados à fidelidade ao autor na atividade de interpretação e performance musical, têm sido abordados filosoficamente. Sandra Abdo (2000), no texto *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, traz a teoria da interpretação de Luigi Pareyson e, a visão de mundo dos autores Benedetto Croce e Giovanni Gentile. A autora aponta a estética neoidealista de Benedetto Croce⁴ (apud ABDO, 2000, p. 17) expondo a tese do autor de “reevocação” do significado autoral (reificação do espírito do autor), ou seja, o intérprete teria como missão “reevocar fielmente o significado original” da obra, de maneira a reconduzir a reiteração dos sons originais, mediante a uma execução impessoal e prática, não corporificada, sem as vertentes subjetivas e intrínsecas do intérprete. Para Croce, a interpretação de uma obra, institui-se na análise da partitura e na investigação histórico-estilística. Em oposição de forma drástica à filosofia crociana, Abdo traz o pensamento de Giovanni Gentile⁵ (apud ABDO, 2000, p. 17), que apresenta um “atualismo” estético, que se fundamenta no pensamento de que “a obra de arte só pode reviver mediante a uma interpretação pessoal, que reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta”. Gentile (apud ABDO, 2000, p. 17), apresenta um pensamento divergente a Croce de devoção a obra. O autor não acredita em uma interpretação que tenha em seu âmago, uma fiel “reevocação” do significado autoral, a execução/interpretação concerne em uma verdadeira e livre “tradução”, uma atividade subjetiva, da qual resultam novas e diversificadas “criações”, ou seja, a reelaboração da obra se constitui na amálgama dos horizontes, entre o passado e o presente (autor e intérprete), que juntos, constroem a cada vez, um novo significado.

⁴ Benedetto Croce (1866-1952), filósofo e historiador italiano, “(...) define a arte como a ‘síntese de sentimento e imagem’, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito e que, assim sendo, nada tem de corpóreo ou físico, mas considerava-a como uma etapa secundária em relação ao momento produtivo, importante apenas para fixar e comunicar o que, de outro modo, ficaria restrito à memória do autor” (CROCE apud ABDO 2000, p. 17).

⁵ Giovanni Gentile (1875-1944), filósofo, político e educador italiano, publicou em 1930, “La Filosofia dell’arte”, expondo seus pensamentos estéticos sobre a arte, defendendo um “atualismo”, em contradição a filosofia de Croce, ou seja, trazer essa perspectiva para uma contemporaneidade interpretativa, em que os parâmetros fundamentais para a tradução da obra de arte são as subjetividades do intérprete.

Apesar das significativas conceitualizações abstratas relacionadas a reevocação e a tradução na interpretação de uma obra, apresentadas por Gentile e Croce, na visão de Abdo, o filósofo Luigi Pareyson,⁶ (apud ABDO, 2000, p. 19) contrapõe-se as anunciadas perspectivas neoidealistas da arte como “forma de conhecimento” e “forma de expressão”. Para a autora (2000, p. 19), a filosofia pareysoniana de interpretação, não se trata de uma atividade puramente espiritual, ou uma espiritualidade “formada”, mas pelo contrário, a arte é “uma fisicidade formada, sendo-lhe, portanto, essencial o processo de extrinsecação física”. No âmbito desse olhar, os conceitos de forma e formatividade⁷, demonstram-se profícuos para designar a arte e a atuação artística: “Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. *O conteúdo* é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente “modo de formar” (PAREYSON, 1993, p. 13).

Em conformidade com filósofo italiano Luigi Pareyson (1993, p. 216), a execução de uma obra abrange, constantemente e simultaneamente, a diversidade dos intérpretes e a autonomia da obra, e apresenta reiteradamente um sentido díade, mas com um objetivo: no que se refere à obra, na qual o intérprete de modo singular revela e a constitui existencialmente, e ao que se refere à pessoa do executante, que de forma distinta e peculiar exterioriza a cada execução significados vigentes, originando vivacidade à obra.

O autor discorre:

Como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém, simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida (PAREYSON, 1993, p. 216).

Na ótica de Pareyson (1993, p. 221), fidelidade ou integridade interpretativa (a possível exatidão na reprodução de um texto dentro dos limites que a escrita apresenta) não se refere a impessoalidade do intérprete, pois a interpretação de um texto não pode ser uma cópia

⁶ Luigi Pareyson (1918-1991) tem uma extensa obra filosófica, em grande parte desconhecida do leitor brasileiro. Contudo, seu pensamento estético encontra-se exposto em duas obras centrais, e já traduzidas para o português: *Estética: teoria da formatividade* e *Os problemas da estética*.

⁷ Para Eco (2016, p. 13), a teoria da formatividade de Pareyson, tem o pensamento filosófico de que toda vida humana é “invenção, produção de formas; toda a operosidade humana, seja no campo moral, seja, naqueles do pensamento e da arte, engendra formas, criações orgânicas e completas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias: são formas produzidas pelo operar humano, tanto as construções teóricas quanto as instituições civis; tanto as realizações cotidianas e aquelas empreendidas pela técnica quanto um quadro ou um poema. Sendo cada formação um ato de invenção, uma descoberta das regras de produção segundo as exigências da coisa a ser feita, afirma-se assim a artisticidade intrínseca de cada operação humana”.

ou adequação, mas se trata de uma prática livre e pragmática da pessoa que analisa e engendra os mais diversificados caminhos para aprofundar até o íntimo da obra, uma vez que a personalidade do intérprete não é uma adversidade para uma interpretação genuína, mas sim, um adicional, já que esse, está profundamente dedicado em interiorizar a obra em si, não abstando-se de ser a sua personalidade a única forma possível de interpretação. Para o autor, é por intermédio do respeito e apreço à obra em sua totalidade que o intérprete alcança o significado do texto, e dessa maneira compreende a obra como ela é, e não como ele quer que seja, exprimindo zelosamente uma percepção atenciosa e dedicada a obra. E sem dúvida, a liberdade do intérprete em manifestar sua originalidade é uma situação intransponível, a qual não pode ser retirada, pois ninguém consegue “sair de si mesmo”, tampouco fazer-se ou pensar-se diferente do que é. Fidelidade e liberdade se confirmam juntas, e concatenam-se paralelamente (PAREYSON, 1993, p. 221-222).

Na interpretação, toda a pessoa, em sua integralidade, se faz não só iniciativa, mas também condição e até mesmo órgão de penetração da obra, de sorte que ela é fiel enquanto seu propósito essencial é traduzir ou, melhor ainda, ser a própria obra, e é livre enquanto o seu modo de executar é definido pela pessoa que é sua iniciativa e condição. A fidelidade se torna então *peçoal* exercício de fidelidade com o intuito de exprimir a obra como ela quer, e a liberdade é o caráter pessoal e, portanto, a irrepetível singularidade do modo como se tenta ser à obra em sua realidade (PAREYSON, 1993, p. 221).

O pianista e compositor André Boucourechliev (1996, p. 18) afirma que ao declararmos que a interpretação se transforma em uma apropriação da obra pelo performer, somos conduzidos a refletir e indagar sobre o significado da palavra fidelidade. O autor relata que os sinais descritos na partitura não são plenamente predeterminados, ou seja, por mais detalhada que seja uma escrita musical, esta, não é absoluta para consolidar a manipulação dos elementos estruturais como: as microdinâmicas, articulações, métrica e pedalização em uma obra. “O que significa pianíssimo? É uma indicação para o intérprete, a ser interpretado em um determinado contexto, por um determinado temperamento”.

A partitura permanece muda até que seja recriada pelo outro, que se insinua na brecha que ela lhe abriu e se apropria dela, dentro dos limites que os signos lhe sugerem⁸ (BOUCOURECHLIEV, 1996, p. 18, tradução minha).

Na visão do autor (1996, p. 14), mesmo com a ascensão da composição e da escrita

⁸ “La partition, reste muette, jusqu’à ce qu’elle lui a ouverte, et se l’approprie, dans les limites que les signes lui suggèrent” (BOUCOURECHLIEV, 1996, p. 18).

musical a partir de compositores como Bach, com harmonias mais expressas⁹, e de compositores como Mozart, Beethoven, Schubert e Chopin, os quais ele descreve como “a era harmônica-melódica, clássica, romântica”, na qual a partitura compunha-se completa: notação avançada e indicações de expressão descritas minuciosamente, de maneira a substituir orações e convenções não descritas, entretanto, apesar da escrita musical ser a melhor forma registrada do compositor expressar a sua obra de arte, sempre haverá o “inescrito”, aquilo que não está escrito – o que não é possível grafar, ou seja, o texto musical (partitura), desde seus primórdios: “revela uma lacuna, até então mascarada, e convocam o performer a preenchê-la”.

É nas mãos do intérprete, aqui devidamente convocado, que o texto o confia, delicado. Ele deve tomar conta dele, dar-lhe vida, certamente não “copiando” o texto como metrônomo, porque o texto não é mais o que era, mas por gestos musicais mais ou menos perceptíveis, submetendo-o a transformações infinitesimais: uma obra inspirada da qual o ouvinte não tem idéia – mas da qual ele percebe o sopro vital¹⁰ (BOUCOURECHLIEV, 1996, p. 15, tradução minha).

Em relação aos processos desenvolvidos na música de tradição escrita ocidental, pode-se dizer que a interpretação de uma obra musical, infere por parte do executante, a propensão das alternativas musicais contidas nos limites estruturais da partitura e a análise dessas alternativas. A compreensão do texto musical envolve impreterivelmente uma manifestação de saberes, bem como dos limites e liberdades em relação ao signo na elaboração do significado. Portanto, o mesmo signo abrange sentidos distintos que transpõem a escrita musical, os quais são pertinentes ao contexto histórico, cultural e social, tanto do compositor quanto do intérprete, assim como, às questões estruturais da harmonia, da análise musical, da técnica e prática instrumental, que estão inseridas dentro de um idiomático específico.

De acordo com Marília Laboissière (2007), a partitura se configura como uma estrutura parcial das ideias do compositor, contendo “lacunas” que são preenchidas pelo intérprete. Os limites gráficos não dão conta de registrar todas as possibilidades sonoras existentes, portanto, o pensamento do compositor não pode ser fielmente grafado, e muitas

⁹ Para o autor o termo “harmonias mais expressas” se refere a representação gráfica dos símbolos musicais na partitura, que foi se transformando em relação a grafia do baixo cifrado, passando a ser formalizada de maneira mais clara e definida, juntamente com uma desenvolvimento harmônica em um âmbito mais verticalizado, assim como, a estruturação de acordes e dissonâncias, engrandecendo a expressividade musical (BOUCOURECHLIEV, 1996, p. 14).

¹⁰ “C’este aux mains de l’interprète, ici dûment convoqué, que le texte la confie, délicate. Il doit la prendre en charge, lui insuffler l’avie, certes non en “recopiant” le texte au métronome, car le texte désormais n’est plus ce qu’il était, mais par des gestes musicaux plus ou moins perceptibles, lui faire subir d’infinitésimales déformations: um travail inspire dont l’auditeur n’a pas idée – mais dont il perçoit le souffle vital” (BOUCOURECHLIEV, 1996, p. 15).

informações históricas, em relação ao estilo e a estética da execução, são perdidas no tempo.

Para Laboissière (2007, p. 16), a interpretação musical, ao envolver elementos que transcendem a leitura da partitura, “resulta em criação”, cuja origem é o processo significativo do texto. A autora defende que o conceito de interpretação musical é uma atividade recriadora “na medida em que a música – arte da produção, performance e percepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade”.

Em consonância com as palavras da autora, pode-se ponderar que o indivíduo é um ser independente no momento da atuação performática, e se revela como um ser contemporâneo criador, visto que os preceitos teóricos da interpretação envolvem recriação, pois de acordo com Laboissière (2007, p. 102): “O intérprete é um indivíduo autônomo que ao mesmo tempo se coloca como suporte de uma certa coerção, imposta pelas regras musicais, sociais e pela tradição cultural, reatualizando a obra pelo modo de ser do seu tempo”. Portanto, o imbricamento entre o significado do qual o compositor criou para si, amalgamado ao significado gerado pelo intérprete, resulta em uma terceira vertente, portadora de novos sentidos e afetos, suscetível de abordagens distintas, os quais envolvem o texto musical e a significação que o intérprete traz do texto recriado.

O sentido musical não existe no abstrato, ele é construído dentro de um determinado contexto, em que a interpretação musical é caracterizada como um processo dinâmico. Passível de diferentes abordagens, o texto recriado é enriquecido pela sensibilidade do *performer*, suscitando variados entendimentos e, ao mesmo tempo, levantando questões quanto à sua realização e resultado (LABOISSIÈRE, 2007, p. 19 - 20).

Sob o ponto de vista da autora (2007, p. 101-102), torna-se impossível a busca por uma fidelidade interpretativa e performática fidedigna, totalmente “autêntica” em relação ao texto musical. A escrita torna-se sujeita à manipulação do intérprete na medida em que o performer comporta particularidades que se relacionam com o objeto da interpretação, num fluxo contínuo entre momentos repletos de passado atuando com o presente, o que resulta em um novo “corpo” interpretativo. Pela perspectiva de Laboissière (2007, p. 109-110), o termo interpretação pode ser entendido através dos “procedimentos particulares para constituir seu caminho processual”, pois as possibilidades interpretativas que a música abarca, se pontuam pelas exigências específicas do movimento interpretativo, suas possibilidades, seus problemas, seu papel, liberdades e limites, tolerâncias e incompatibilidades.

O signo musical interpretado se transforma e se manifesta de maneira subjetiva e singular, considerando o espaço-tempo histórico do intérprete, do compositor e da obra em si, compondo um “acontecimento” unificado a um saber, obtendo consistência perante uma

obra ou um contexto. Esse saber, está referenciado a conhecimentos de ordem teórica, musicológica, estética e técnica, que estão relacionados à subjetividade e sujeitos à flexibilização em relação ao ato de interpretação. Portanto, o ato de interpretar, independentemente de suas relações específicas, submete-se ao significado e à singularidade de cada performer, pois se sujeita à normas e dependências de “leis interpretativas” (convenções), mas também se submete ao pensar, ao entendimento e à formulação das significações inconscientes de cada um. A unificação entre intérprete e obra no momento da corporificação de um texto, bem como as possibilidades sonoras em relação à forma, à estrutura musical e a sensibilidade, conduzem a particularidades do saber que são determinadas pelas inter-relações geradas por esta associação, permitindo leituras únicas e sentidos destintos. Cada sujeito interpreta uma obra com suas idiosincrasias, relatando que a proposição estética é definida pela relação entre o conhecimento adquirido, acrescido da sensibilidade do intérprete (LABOISSIÈRE, 2007, p. 108-109).

A expressão musical, relacionada ao movimento interpretativo, vai além do registro da partitura e tais relações processuais concedem uma nova luminosidade e energia expressiva à obra vivenciada. A junção do universo do intérprete com o que está “oculto” na arte possibilita interpretações singulares, viabilizando a construção de novos universos que permitem que a música se mostre permanentemente como um novo corpo em ação ou construção, transpassando, através do intérprete, os signos da escrita em busca de essências, atravessando o fluxo do tempo e construindo sentidos no espaço-tempo. Esse universo sem fronteiras converte para duas questões interpretativas básicas: a primeira, que vai da imagem abstrata da leitura musical à realidade sonora em si, comportando sentimentos, habilidades e senso crítico, e a segunda, que está relacionada ao *performer*, que realiza escolhas interpretativas e se expressa musicalmente com sua própria sensibilidade, experiência, cultura e pelo modo de ser do seu tempo (LABOISSIÈRE, 2007, p. 99).

Entretanto, a interpretação está diretamente ligada a elementos significativos que são pertinentes ao intérprete, advindos de diferentes níveis e compatíveis ao seu campo de mediação, sejam eles indicados pela musicologia, pela estética, pela análise e, principalmente, pelo processo interior de cada indivíduo, pois, o texto musical é uma representação gráfica, um esboço da obra de arte do compositor, contendo informações objetivas restritas ao espaço e limites da partitura, que está convencionalmente estabelecida de acordo com a época e o período histórico. A interatividade e simultaneidade entre a análise e a construção da interpretação do texto musical desvelam sentidos além dos símbolos grafados, sentidos esses que estão diretamente relacionados com as subjetividades e idiosincrasias do intérprete, sendo estas,

enunciadas no ato performático.

Leonardo Winter & Fernando Silveira (2006, p. 68) solidificam a ideia de que o conhecimento adquirido através da pesquisa e da análise, aliados a prática musical consistente, contribuem na interpretação e execução de uma obra musical. Esse conhecimento é obtido através dos níveis de informações na partitura, que comporta aspectos objetivos como: ritmo, melodia, harmonia e altura dos sons, bem como aspectos subjetivos como: notações genéricas de tempo e dinâmicas. Na percepção dos autores, a execução dos aspectos subjetivos varia segundo a compreensão do intérprete, que é influenciada por outras particularidades da performance como as influências intrínsecas culturais e históricas, bem como aspectos referentes a acústica da sala e o domínio técnico do instrumento.

Os autores (2006, p. 64-65) explanam que a materialização da obra, através da partitura musical, acontece por meio de processos integradores que envolvem a decodificação dos símbolos musicais (conhecimentos teórico-musicais adquiridos) e a estruturação do entendimento da obra. Esses processos, por meio dos códigos decifrados, são qualificados e modificados em elementos significantes que são expressos no momento da realização sonora, o ato em si. A duplicidade entre a obra musical e o intérprete permite que os signos musicais sejam traduzidos em signos sonoros, momento este em que o intérprete adiciona, a cada realização da mesma obra, elementos subjetivos na sua interpretação e execução, transportando o ato performático em uma recriação, ocasionando em um surgimento de uma nova interpretação.

Podemos afirmar que a notação musical é um código de informações da qual ideias musicais ou indicações para execução musical são registradas sob a forma de escritura codificada. A partitura é somente um indicativo que se limita aos registros gráficos, porém é no ato interpretativo que o performer vai além da leitura da partitura, pois é titular de personalidade única e incapaz de abstrair-se de sua subjetividade, o que resulta uma nova recriação da obra a cada interpretação vivenciada.

Todo esse profundo e extenso leque de conhecimento cognitivo associado as particularidades do intérprete, formam sua personalidade musical, lhe permitindo gerar discursos diversificados que compõe significações fenomenológicas de suas experiências. O intérprete se torna um ser original, gerador de novos significados e sentidos em épocas e tempos distintos.

No que tange aos relatos históricos relacionados ao desenvolvimento da escrita musical, Joseph Kerman (1987, p. 262-263) explica que, apesar de musicólogos buscarem determinar particularidades da música que a notação tradicional deixa de fora, principalmente

na música medieval, renascentista e barroca, o contexto na qual estão inseridas são relativos ao tempo e espaço de uma determinada época, portanto, sempre haverá lacunas a serem preenchidas, conseqüentemente apenas os elementos contidos na partitura não são suficientes pois, muitas dessas informações se perderam no tempo, de maneira que não é possível fundamentar uma interpretação e afirmar ser esta unicamente correta apenas pelas informações compreendidas na partitura: “sempre há pelo menos algum elemento pessoal na interpretação: a interpretação é uma questão individual, idiossincrática até. Por outro lado, a prática da performance histórica, por sua própria natureza é normativa” (1987, p. 268).

O conhecimento objetivo de qualquer um dos elementos da prática de execução histórica raramente pode ser assegurado, e sempre haverá lacunas no quadro total, alguma coisa terá de preencher essas lacunas para que a performance tenha um mínimo de convicção” (KERMAN, 1987, p. 281-282).

De acordo com o autor, é no ato da interpretação que a música revela seu sentido através da originalidade do intérprete. Kerman (1987, p. 271) considera a interpretação como: “o processo pelo qual uma personalidade musical ímpar atua sobre a música a fim de revelar sua substância, conteúdo ou significado”. O autor também traz à reflexão o conceito de interpretação na visão de Charles Rosen, a qual discorre sobre os limites e liberdades entre a obra composta e o intérprete:

O ato de compor é o ato de fixar aqueles limites dentro dos quais o intérprete pode mover-se livremente. Mas a liberdade do intérprete é – ou deve ser – limitada de outro modo. Os limites que o compositor fixa pertencem a um sistema que em muitos aspectos é semelhante ao de uma língua: tem uma ordem, uma sintaxe e um significado. O intérprete revela esse significado, torna-o não só mais claro, mas quase palpável. E não há razão para supor que o compositor e seus contemporâneos saibam sempre com certeza absoluta qual a melhor maneira de tomar o ouvinte consciente desse significado (ROSEN, 1971 apud KERMAN, 1987, p. 303-304).

Ilza Nogueira (2009, p. 28) aponta que são numerosas as argumentações acerca dos limites da escrita musical como ferramenta de transmissão das ideias composicionais. Questiona-se o fato de que a partitura é somente uma simples fonte de instruções para a recriação da música. A autora pontua a valoração do papel das fontes aurais e das informações verbais adicionais sobre obras e performances (de compositores, intérpretes, críticos e musicólogos), tais informações contribuem enormemente à compreensão e significação (na elaboração e no conhecimento) dos símbolos grafados na partitura, e declara que “valer-se das convenções sígnicas para escrever música implica em submissão às tradições interpretativas implícitas no sistema de símbolos gráficos utilizado”. Somente os elementos que compõe a

escrita musical como: pauta, clave, altura, ritmo, harmonia, melodia, indicações de andamentos e dinâmicas, são insuficientes para uma interpretação musical.

A escrita musical, *per se*, não transporta as ideias musicais do compositor: é a compreensão interpretativa do leitor de uma partitura ou do executante que concebe a ideia, a partir do seu nível de informação sobre o sistema sógnico utilizado e da sua bagagem cultural. A música executada, por conseguinte, reflete tanto o texto quanto a época e o local de procedência do compositor. A execução de uma partitura escrita se resume, portanto, em reciclagem de conhecimento. Do fluxo e refluxo entre a música escrita e executada, deve-se o desenvolvimento de retóricas musicais ao longo da história da música nas diferentes culturas (NOGUEIRA, 2009, p. 28).

Portanto, é fato que o texto musical não é suficiente para transmitir todas as informações necessárias para a interpretação de uma obra musical, pois a notação musical é somente um indicativo, um preceito para uma concepção sonora que se limita aos registros gráficos. A autora nos faz refletir acerca de que inúmeras ferramentas são imprescindíveis no desenvolvimento de habilidades específicas para a incorporação da linguagem na interpretação musical. Em sua visão, a idealização interpretativa e performática de uma obra, integraliza-se por intermédio do estudo técnico e de repertório do instrumento, da apreensão da obra mediante a análise musical, e do entendimento do contexto histórico e cultural da obra; bem como de usufruirmos do acesso a gravações, mídia, plataformas digitais, concertos musicais; tal qual em adquirirmos conhecimento recorrendo às referências verbais de pesquisas e livros sobre obras musicais e performances, englobando nesse bojo, a singularidade de cada performer.

A corporificação desses fatores conduz a um conjunto de informações que são consolidadas no processo da apreciação e significação para a interpretação performática. Este grande compêndio de possibilidades interiorizados pelo intérprete, elabora novas formas de compreensão e assimilação da obra, portanto, quanto maior forem suas habilidades cognitivas pertencentes à linguagem, melhor e mais viva será a sua execução, obra e intérprete unificados na originalidade de novos significados.

Patrícia Waslawick, Denise Camargo e Kátia Maheirie (2007, p. 106-107), discorrem que o processo gerador dos significados e sentidos em música, estão entrelaçados com a conjuntura histórico-cultural de cada indivíduo, pois as ocorrências culturais, emanam da laboração humana coletiva, assim como dos aspectos peculiares do indivíduo que são socialmente e historicamente instituídos. Para os autores os significados e sentidos explicitam a proficuidade viva da música e a constante vivência dos indivíduos enredados com a atividade musical, ou seja, se constituem nesta atividade e no tempo em que ela também se faz constituinte deles.

A atividade musical, enquanto integrante de uma cultura, criada e recriada pelo fazer reflexivo-afetivo do homem, é vivida no contexto social, histórico, localizado no tempo e no espaço, na dimensão coletiva, onde pode receber significações que são partilhadas socialmente e sentidos singulares que são tecidos a partir da dimensão afetivo-volitiva e dos significados compartilhados. Desta forma, falamos de vivências coletivas e singulares da música, sempre em meio ao contexto histórico-social (WASLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007, p. 106).

Dentro de um contexto histórico e cultural, no que se refere as tradições orais para o aprimoramento de técnicas e habilidades interpretativas, deparamo-nos com o protótipo do mestre/aprendiz, o qual se estabelece pelo ensino e aprendizado das artes, mediante à transmissão e constância de determinadas conformações provenientes de um legado cultural.

Para Luís Santos (2011, p. 25-27), o mestre possuidor de uma *tékhne* transmite seu legado a outro – o aprendiz –, em uma relação muito concreta e distinta, através de um processo didático e extenso, sem período pré-estabelecido, visto que o conhecimento difundido é de caráter empírico, ou seja, a *tékhne* se aprimora praticando. Esse aprimoramento da técnica sistematiza um paradigma de linguagem própria entre o mestre e o aprendiz: a diversidade entre “o saber e o não-saber”, o aprender fazendo – o aprendizado da técnica se dá pela repetição e aperfeiçoamento de uma forma de fazer, pela emulação, a qual é “equilibrada pelo contínuo fazer compartilhado”, tornando-se, ao mesmo tempo, a essência do ensino artesanal, que dispõe de ferramentas e meios apropriados, os quais lhe possibilitam pôr em prática suas habilidades e estratégias (os ensinamentos, erros e acertos, o desconhecido e as descobertas, que transcorrem incessantemente em atribuição a atuação dos processos manuais).

(...) o ensino das práticas históricas envolve, na sua essência e pureza, uma pedagogia mestre/aprendiz: o material de estudo forçosamente exige um *imitativo exemplorum*, pois os ensinamentos que vão além do treinamento mecânico; a *tékhne* do professor é nesse caso a fonte primária iniciadora de um gosto que não possui ligações com a tradição vigente (SANTOS, 2011, p. 130).

Luciana Rosa (2020, p. 58) relata que desde a antiguidade, o aprendizado musical era assimilado auditivamente com o mestre e posteriormente improvisado. Segundo a autora intérpretes, em suas performances, expunham virtuosidade e improvisação profusamente, declarando uma antiga prática de oralidade e criatividade, e que, até o final da música do séc. XVIII – na história da música clássica vienense, não existia a preocupação por parte dos compositores em fixar elementos musicais por meio da escrita semiográfica¹¹ com significativa precisão, deixando a cargo do intérprete a tarefa de executar e complementar as informações escritas.

¹¹ Representação por meio de sinais, notação.

Catarina Domenici (2013, p. 76), expõe a performance musical a partir das relações que o performer determina com o texto, a tradição, compositor e público, inseridas em um contexto de caráter processual, cultural e social. A autora (2013, p. 82), discorre que os aspectos patriarcais da cultura ocidental, implementaram as normas que ainda regem a nossa prática – a performance do ideal do *Werktreue*¹² (o ideal de fidelidade), estabelecendo uma tradição dedicada à preservação das obras musicais que, conseqüentemente, obteve um caráter permanente e regulamentar, “reivindicando para si a autoridade de uma verdadeira tradição”. Para autora (2013, p. 82), a performance no ideal do *Werktreue* é engendrada como uma prática abstrata e que é concretizada de forma separada do corpo, um pensamento filosófico cartesiano, que se estabelece na separação entre o corpo e mente, o qual concebe uma ideia de corpo ideal, gerado como um canal livre para a transmissão de um imaginário abstrato e o corpo real, que precisa ser doutrinado segundo o objetivo dessa prática. Esse pensamento filosófico resulta em uma negação da corporeidade original, desconhecendo e ocultando a junção entre o som e o movimento. No ideal *Werktreue* a corporeidade espontânea é vista como um subproduto da atividade performática, não podendo se sobrepor à obra e ao compositor: “a performance fundada no ideal *Werktreue* é a performance sancionada pela cultura da música ocidental de concerto. A disciplina imposta ao corpo clássico codifica a separação entre classes, entre cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo, bem como entre o performer e o público” (DOMENICI, 2013, p. 87).

Por essa perspectiva, a performance do ideal do *Werktreue* não considera e nem reconhece a corporeidade como um modo ou meio de significação pelo qual o intérprete revela e significa a sua identidade – o seu modo de fazer música. Tal conceito filosófico desconsidera o performer como um mediador livre e autônomo, formador de eventos únicos pelos quais corporifica a sua criação, expressando ao ouvinte o seu significado.

Na visão de Domenici (2013, p. 92) as tradições orais possuem referências regulamentares na “transmissão de valores, ideias e crenças”, e devem ser valorizadas e reconhecidas na performance com a mesma relevância e intensidade que o texto musical, pois,

¹² “O ideal do *Werktreue*, surgiu para caracterizar a nova relação entre a obra e performance, bem como entre o performer e compositor. Performances e seus performers eram respectivamente subservientes às obras e seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao performer o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e o faziam fornecendo partituras completas. Esse dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer, o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura” (GOEHR, 2007 apud DOMENICI, 2000, p. 80).

não reconhecer essas questões relacionadas às tradições orais, faz com que a escrita seja apreciada e valorada de maneira mais elevada e significativa do que o performer, e ao mesmo tempo, cria uma ilusão de que exista nas “lacunas do texto”, um espaço imparcial, neutro, no qual o performer vivencia uma liberdade para concretizar suas peculiaridades, espontaneidade e inventividade. A autora propõe uma ética comunicativa do performer, reivindicando a sua liberdade com os aspectos relacionados as suas delimitações com o texto, com a tradição e com seu corpo.

Ao conceber a performance musical como um diálogo aberto com o(s) texto(s) e a tradição a partir do lugar situado do performer, a busca pelo espaço de ação criativa localiza-se no corpo do performer e na sua postura de engajamento ativo com as tensões dialógicas. Em suma, a criatividade na performance só é possível a partir da autonomia sobre o corpo do performer (DOMENICI, 2103, p. 92).

O conhecimento assimilado por meio da reprodução ou imitação é um instrumento de alta relevância para a desenvolvimento da linguagem musical. A teoria da aprendizagem por modelagem ou aprendizagem social de Albert Bandura, preconiza a possibilidade de acesso a um conhecimento não grafado, abstrato, mas que tem como inferência o contexto das interações sociais, no qual aprendemos comportamentos que nos permitem viver em sociedade e que proporcionam o desenvolvimento de habilidades específicas dos seres humanos, através da observação do comportamento de pessoas que tomamos como referência.

O aprendizado seria excessivamente trabalhoso, para não mencionar perigosos, se as pessoas dependessem somente dos efeitos de suas próprias ações para informá-las sobre o que fazer. Por sorte, a maior parte do comportamento humano é aprendido pela observação dos outros, uma pessoa forma uma idéia de como novos comportamentos são executados e, em ocasiões posteriores, esta informação codificada serve como um guia para a ação (BANDURA, 1977, p. 22).

Portanto, faz-se indispensável o conhecimento que transita entre os grupos de pertencimento, bem como o estudo detalhado das peculiaridades que compõem cada linguagem musical, desde o contexto histórico e social, bem como o universo harmônico e teórico, aliados ao estudo da técnica e do repertório, para podermos interpretar o significado dos signos de maneira condizente com a linguagem que queremos expressar, pois, apesar do jazz e da música erudita comportarem conjunturas distintas, a grafia do signo escrito é similar, com maior ou menor completude, porém, a “tradução” interpretativa é completamente distinta.

1.1 desenvolvimento das linguagens distintas através das práticas aurais e orais

No que diz respeito as formas distintas de desenvolvimento e apreensão das singularidades que existem entre as linguagens, na música jazzística e popular, as especificidades idiomáticas são desenvolvidas e constituídas de maneira efetiva por meio das práticas aurais e orais. É profícuo e satisfatório valer-se das transcrições aurais dos *standards de jazz*¹³ e da música popular, como ferramenta para a transmissão de conhecimento na ampliação da linguagem jazzística, tornando-se mais efetiva à incorporação do vocabulário musical utilizado por diversos intermediadores-músicos, que são referências na improvisação jazzística. Similarmente, é fundamental deter o conhecimento estruturante da teoria musical, a compreensão harmônica que abrange harmonia tradicional e funcional, o estudo técnico que engloba métodos específicos de escalas, arpejos, *approach*¹⁴ e *licks*¹⁵, bem como a investigação histórica cultural e social do jazz e da música popular, pois a assimilação e absorção dessas estruturas engendram no intérprete habilidades que são imprescindíveis para à improvisação no ato performático.

No que se refere aos diversificados meios de transmissão para o desenvolvimento das particularidades nas linguagens da música popular e do jazz, gostaria de destacar como ferramenta indispensável, os registros das gravações dos grandes intérpretes do jazz e da música popular. Seria infactível incorporar as especificidades e as minuciosidades sonoras, rítmicas e gestuais – *swing e groove*, predominantes nessas linguagens, sem ter o acesso a esses registros. Outro aspecto eminente inerente ao registro das gravações, é a oportunidade de poder assimilar, perceber e usufruir dos vários modos consecutivos de interpretações e criações espontâneas individuais e comuns de grandes músicos.

O historiador Eric Hobsbawm (2017, p. 180), ressalta no livro *História Social do Jazz*, que os registros das gravações de grandes intérpretes do jazz, podem ser considerados como “obras de arte”, pois evidenciam parte do processo de interpretação e de criação contínua, individual ou coletiva que constituem a atuação do músico de jazz. Descreve que a exuberância das execuções gravadas por grandes intérpretes do jazz, a capacidade inventiva e interpretativa de uma mesma obra por músicos conceituados como: Louis Armstrong, Duke Ellington e John

¹³ “*Standart*, na linguagem do jazz, são composições que adquirem certa popularidade e passam a fazer parte do repertório básico que deve ser conhecido pelo improvisador. Se constituem por transcrições feitas a partir de gravações tidas como participantes para o jazz, ou são apreendidas pela tradição oral” (CAVAGNOLI, 2012, p. 17).

¹⁴ Utilização de abordagens melódicas e rítmicas na improvisação.

¹⁵ Forma de imitação de frase que consiste em uma série curta de notas usadas em um solo ou linha melódica de acompanhamento.

Lewis, são tão intensas como “um fluxo tão grande quanto a vida”. Recriações e modificações, andamentos rápidos e lentos, temas musicais sendo expostos formalmente e informalmente, o espectro total das emoções, ou seja, a essência do jazz está na inventividade constante. Para Hobsbawm (2017, p. 180), a espontaneidade contínua da criação é a essência do jazz, pois não existe a preocupação em se ter um estereótipo excepcional e analítico das performances, mas somente um desfrutar, e proporcionar ao ouvinte que também usufrua desse momento único criativo.

Por esse ângulo, a possibilidade em poder usufruir das mídias digitais (youtube, google, instagram), gravações e performances ao vivo, nos permite ter o contentamento de usufruirmos de verdadeiros atos efêmeros, abordagens diversas, perspectivas e concepções, idealizadas através de performances espontâneas e criativas. Consequentemente, esse bojo de possibilidades, abarca poderosas ferramentas de aprendizado, pois valem como motivação e inspiração para a prática espontânea de criação, e contribuem como referência na análise musical das frases melódicas e harmônicas, da técnica e articulação da linguagem, auxiliando o performer a absorver corporalmente os elementos rítmicos, as articulações e fraseados, ou seja, o *swing* da linguagem jazzística para a improvisação. A compreensão e materialização dessas habilidades não seriam executáveis tendo como apoio somente a escrita do texto musical, uma vez que as informações contidas na partitura são limitadas, ou seja, o texto musical apenas é um referencial da peça, com informações indiciais do percurso sonoro, por si só, ela não é suficiente para anunciar as diversas concepções musicais interpretativas.

1.2 Criação e improvisação na performance entre as linguagens distintas

No tocante as vivências e experiência do ser humano, o ato criativo e de improvisação, são elementos presentes em nossos hábitos diários a todo momento, pois, em nossas ações cotidianas, nos deparamos com situações que nos exigem e nos conduzem a agir cognitivamente de maneira inventiva, as quais podem ser estimuladas em maior ou menor proporção. Esses atos podem acontecer de forma instintiva e não cuidadosa condicionadas a um automatismo e relacionadas as nossas vivências e experiências; como também, podem ocorrer de maneira apreendida, através de hábitos e práticas que desenvolvam um raciocínio consciente de nossos atos momentâneos.

Gilbert Ryle (1976, p. 69-71) explana que todos os indivíduos são expostos de alguma maneira a situações inesperadas que os fazem tomar decisões e a agir de forma improvisada e criativa, sejam estas, manifestadas conscientemente ou inconscientemente. Em sua visão, a

lógica de uma mente criativa é desenvolvida através de um treinamento gradativo efetuado por etapas, passo a passo. Para o autor nossas habilidades de improvisação, criação e invenção são desenvolvidas e constituídas por meio das vivências e experiências com práticas específicas ao objeto que se deseja alcançar, as quais devem ser corporificadas de maneira cautelosa e cuidadosa, através de uma mente reflexiva e atenta ao ato criativo, pois, necessitamos estar encorajados e dispostos a alcançar novas metas e concepções, não se limitando as rotinas e costumes de hábitos já incorporados por um determinado padrão de costumes e pensamento, “faz parte da inteligência aproveitar novas oportunidades e enfrentar novos perigos” (RYLE, 1976, p. 69, tradução minha)¹⁶.

María Molina et al. (2008, p. 84), expõem que a improvisação é efetiva na música desde a antiguidade. Diversificadas obras barrocas compunham-se de seções improvisadas, assim como as cadências dos concertos clássicos. Segundo os autores, Bach era convidado com frequência para inaugurar novos órgãos da igreja, de maneira a improvisar durante mais de uma hora. Até finais de 1830, pianistas como Chopin, Liszt, Schumann, tocavam sua própria música e a improvisavam. Porém, após a segunda metade do século XIX, esta tradição foi se tornando restrita, devido à consolidação do compositor, do maestro, limitando e desencorajando a improvisação do intérprete (que ficou circunscrito ao texto grafado pelo compositor) e elevando o domínio do compositor (2008, p. 84).

Assim, a criação e improvisação no ato performático, sejam essas, externadas através do referencial da partitura e sob a perspectiva da música de tradição escrita, ou através de outras práticas vivenciadas e experienciadas das linguagens da música popular e do jazz, realizam-se de maneiras diversificadas e peculiares.

Mediante esse olhar, é importante evidenciar dois modos de significação específicos que se manifestam através dessas práticas: a interpretação por meio dos conceitos interpretativos da música de tradição escrita; e o fazer musical na interpretação, improvisação e criação, através das linguagens da música popular e do jazz.

Na música de tradição escrita, a transmissão de conhecimento dos diversos modos e concepções interpretativas, intercorrem mediante a primazia do texto escrito, tornando-se uma condição indispensável para a apreensão e desenvolvimento da linguagem. A interpretação e

¹⁶ “It is part of intelligence to seize new opportunities and to face new hazards; to be, in short” (RYLE, 1976, p. 69).

criação nessa linguagem, designa ao intérprete meios e modos de significação que se apresentam através de perspectivas distintas.

Em sua tese, Diones Correntino (2021, p. 96), declara que no âmbito histórico da música de tradição escrita, tinha-se o pensamento de que a concepção de criação e interpretação eram funções distintas dispostas de formas isoladas: “a partir da atribuição de papéis dados ao compositor e ao intérprete”. Segundo Correntino (2021, p. 96), na música de tradição escrita, a criação era um ato atribuído ao compositor configurado por meio da significação dos elementos musicais na partitura, ficando a cargo do intérprete, a decodificação ou “interpretação dos códigos escritos”.

Já na música popular e no jazz, a partitura não é o referencial primordial para a interpretação, pois suas configurações são idealizadas de maneiras distintas. Nessas linguagens, não existe uma metodologia sistematizada com padrões pré-determinados a serem cumpridos. Os caminhos e processos de aprendizado para o desenvolvimento, assimilação e compreensão são construídos empiricamente através da percepção e apreensão, através de processos que se estabelecem por meio da auralidade e oralidade. A transmissão de conhecimento desses saberes é desenvolvida através dos aspectos fonográficos e dos registros das gravações, ou seja, práticas que envolvem “tirar a música de ouvido”, e práticas de realizar transcrições, que nessas linguagens são fatores essenciais e determinantes para a formação do músico.

Correntino (2021, p. 38), apresenta o pensamento da autora Georgina Born (2005, apud CORRENTINO, 2021, p. 38-39), de que no jazz, a fonografia é uma ferramenta “pedagógica de ensino do gênero e da forma como a percepção estética é construída e compartilhada socialmente”, e que esse processo se refere a uma tradição musical dessa linguagem.

Portanto, os aspectos culturais e sociais nas linguagens da música popular e do jazz, carregam valores que são estruturais e constituintes na formação estética de um fazer musical empírico, e nessa conjuntura, a música improvisada transporta em sua essência a significação e a simbologia de elementos que trazem a historicidade étnica socio-musical.

1.2.1 Sentido Eurológico e Afrológico da música improvisada

George Lewis (1996, p. 92) apresenta a perspectiva de que a premissa da música improvisada, como qualquer música, pode ser compreendida e distinguida por meio de parâmetros dos contextos históricos e culturais, que abrangem não apenas a música, mas

questões antropológicas, classe e filosofia social e política, valorizando e ressaltando a importância da música historicamente emergente dos contextos sociais e culturais do indivíduo.

O autor (1996, p. 91-93), conceitua duas perspectivas distintas de modos de improvisação, criação e do discurso musical: “Eurológico e Afrológico”. Lewis (1996, p. 96), discorre que esses termos expressam atributos específicos de uma “lógica” musical metaforicamente fundamentada em um conjunto de crenças e comportamentos musicais, com o objetivo de historicizar características singulares de dois sistemas que se desenvolveram em âmbitos culturais divergentes.

Assim, minha construção de sistemas "Afrológicos" e "Eurológicos" da musicalidade improvisada refere-se à localização social e cultural e é teorizada aqui como historicamente emergente ao invés de essencialmente étnica, respondendo assim pela realidade da comunicação transcultural e transracial entre os improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer "raça" sem perder seu caráter como historicamente *Afrológico*, assim como uma execução de música vocal Karnática de Terry Riley não transforma o raga em uma forma de música Eurológica. Minhas construções não fazem nenhuma tentativa de delinear etnicidade ou raça, embora sejam projetadas para garantir que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sociomusical historicamente emergente (LEWIS, 1996, p. 93, tradução minha).

Lewis (1996, p. 91-92), narra que a partir de 1950, os compositores começaram a experimentar formas musicais abertas e sistemas de notação mais pessoais, atribuindo ao intérprete a liberdade criativa e interpretativa dos aspectos relevantes de uma composição, ao invés de especificá-los minuciosamente, reestruturando assim o interesse na criação de estruturas musicais em tempo real, ou seja, durante o momento da performance, como um aspecto formal de uma obra composta, gerando um confronto direto com o significado e a atribuição da improvisação musical. Para o autor, o sentido eurológico de improvisação, é fundamentado pela valorização ao “acaso”, a improvisação como um fazer artístico único, puro, livre de quaisquer influências idiomáticas e estilos. A “indeterminação”¹⁷ de John Cage, de acordo com Lewis, é uma das características da lógica eurológica.

A música improvisada nesse contexto, designa ao performer o papel de integrar a significação estética criativa do seu fazer musical, a partir da construção inventiva na interpretação de outros elementos que não estejam registrados no texto escrito. A liberdade

¹⁷ “Cage foi responsável pela entrada na história musical do termo ‘indeterminação’ (...), apresenta exemplos de elementos indeterminados a partir do silêncio na música europeia dos últimos dois séculos” (Lewis, 1996, p. 97, tradução minha). O autor considera que a ausência das especificações relacionadas as peculiaridades de timbres e de amplitude na obra de Bach (Art of the Fugue), não representa esses elementos como ausentes, mas sim como um material indeterminado a ser explorado e executado pelo intérprete.

interpretativa nesse caso mostra outro modo de improvisar e criar, o intérprete usufrui das lacunas e espaços (hiatos que não estão determinados pela partitura), para criar e recriar o inesperado.

Outro modo distinto da música improvisada tem suas raízes fixadas historicamente pela etnia. O relato histórico da discriminação segundo Lewis (1996, p. 93), a punição e escravidão afro-americana imposto pela cultura branca dominante, descreve significativamente as influências no crescimento sistemático de crenças e fenômenos sócios-musicais, que divergem de forma crítica dos aspectos culturais, sociais e musicais daquele que é a própria cultura dominante. A influência e difusão internacional da música improvisada no sistema afrológico, especificamente o “Bebop”, bem como as influências das formas posteriores de jazz, como o Coll, Hard Bop, o Free jazz, o Rock e o Jazz Contemporâneo, desenvolveu e originou novas abordagens de acompanhamento e solo. Lewis (1996, p. 93), através da elaboração e criação de diversificadas concepções harmônicas e rítmicas, estabeleceu-se uma forma convencionada jazzística moderna, constituindo-se como origem de uma nova linguagem universal, resultando no surgimento de novos espaços para a atividade musical improvisada transnacional e transcultural entre improvisadores. Essa reformulação constante relacionada a improvisação, provavelmente é em virtude de grande parte dos eventos sócios-musicais, e ocorreram em um setor muito diferente do panorama musical da tradição ocidental.

No sentido afrológico de música improvisada, que para o autor (1996, p.93-94) é representado imponentemente por Charlie Parker, os valores artísticos não são somente definidos pelos conceitos teóricos-musicais de uma tradição escrita, mas também pelas influências sociais e culturais, das quais engendram, na sua forma estilística, a compreensão de vários padrões de improvisação que, por meio da sua estrutura, significado e contexto geram uma originalidade espontânea e criativa transformadas em uma linguagem sonora de domínio intrínseco.

Pela ótica de Lewis (1996, p.93-94), a significação da música improvisada nesse cenário, transporta traços singulares que abrangem a conjunção e fruição de um fazer musical espontâneo e genuíno com a interação com o ouvinte no momento real de sua performance. A representação da sua arte incorpora significados com peculiaridades sonoras e gestuais, que são heterogêneos e atuais a cada ato interpretativo, visando criar a cada momento uma linguagem que lhe é própria.

1.2.2 A multiplicidade de gêneros na linguagem da música instrumental brasileira (MPIB)¹⁸

Na construção e elaboração interpretativa de elementos significantes que engendram sentidos e significações através da criação e improvisação, as tradições e valores de uma sociedade constituem de forma intensa eventos formadores de vivências e significados.

Giovanni Cirino explana:

O fazer musical, tomado como ato simbólico e como construção imaginada que envolve conceituação e prática é uma construção social que faz da música uma expressão que, de forma não-verbal, constrói significados e experiências. A etnografia da MPIB procurou então fornecer um vocabulário que expressa o que o ato simbólico tem a dizer sobre si mesmo e sobre a sociedade que o produz (CIRINO, 2005, p. 213).

O cenário da música popular instrumental brasileira, tem sua origem estruturada na historicidade étnica antropológica, cultural e social, retratadas através da heterogeneidade musical determinadas pela sua miscigenação racial sociocultural.

Toda essa extensa convexidade de confluências entre culturas e classes sociais estabelecidas historicamente, fez emergir a manifestação de diversificados estilos e gêneros difundidos entre o tradicional e o contemporâneo, com ritmos variados e harmonias elaboradas de forma mais simples, através de uma sonoridade e textura mais consoantes, como também estruturada de maneira mais complexa e moderna, desenvolvidas por meio de cores e timbres sonoros dissonantes.

Cirino (2005, p. 6-8), narra que a música brasileira instrumental popular é composta de múltiplas influências, desde tradições regionais e locais, como os ritmos do norte e nordeste, o baião, o xote, xaxado, coco, maracatu, assim como a música rural do sudeste e centro-oeste com suas violas caipiras, a congada, o samba carioca e baiano, a bossa nova, como também influências vindas de fora do Brasil: música cubana, argentina, europeia e norte-americana, sendo o jazz uma das influências mais relevantes. Cirino (2005, p.7) entende que

¹⁸ MPIB – Música popular instrumental brasileira. Terminologia de gênero musical que categoriza a “música instrumental” ou como preferem os próprios músicos – “música improvisada” ou música instrumental brasileira, que a partir dos anos 70 refere-se à manifestação das formas musicais estruturadas e evidenciadas na música jazzística e aos músicos que tiveram sua formação e prática musical na bossa nova, excluindo as manifestações do choro, da música erudita e das canções com letra (BAHIANA; WISNIK; AUTRAN, 1979, p. 77). De acordo com Bahiana (1979, p. 79), teoricamente a música instrumental teve seus primeiros murmúrios mais evidenciados após a censura da música brasileira cantada. A autora (1979, p. 80) ressalta que músicos como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal trouxeram uma estética diferenciada e mais expressiva na música improvisada, e que grande parte do público que tornou possível a existência da música improvisada no Brasil, era formado por admiradores do rock.

historicamente, a música instrumental no Brasil nasce das influências dos choromeleiros, das bandas de música, serenatas, do maxixe, lundu, como também da música de barbeiros e das orquestras dos circos.

Essa fusão de influências entre idiomáticos musicais pertencentes as várias tradições culturais na música instrumental brasileira, é retrata por Acácio Piedade (2003, p. 6-7) através de três termos que se atribuem e dialogam, expressados como as “*linhas* principais do jazz brasileiro¹⁹”, as quais se “interpenetram e dialogam”: “a *linha* mais *brazuca*” – caracterizada pelos ritmos nacionais como samba, baião, frevo, maracatu, articulada pelo discurso jazzístico em diálogo com elementos predominantes desses ritmos. Aponta como referencial máximo dessa *linha* o músico Hermeto Pascoal; a *linha* mais *fusion*” – estruturada pela mescla entre samba de estilo partido-alto e o funk, tendo suas raízes apoiadas pelo movimento musical Black e na dançabilidade do funk e do soul carioca, cristalizada pela banda Cama de Gato; “a *linha* mais *ecm*”²⁰ – traz traços mais jazzísticos e europeus de forma mais meditativa. Músicos como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos são referências nesta *linha*. Predomina-se neste som “*ecm* um certo desapego à força da pulsação e da dançabilidade, e ao mesmo tempo uma grande liberdade e abertura improvisativa, como solos elaborados e explorativos” (PIEADADE, 2003, p. 7).

Para Cirino (2005, p. 3-5) a MPIB em sua constituição, é elaborada e produzida por meio da harmonização de aspectos da composição e interpretação, proporcionando a criação de uma “nova versão pessoal”, ou seja, a criação no ponto de vista da “nova versão pessoal”, é um tipo de reconstituição da música a partir de novas referências, sujeita ao ato que se manifesta e se exterioriza por meio da personalidade do intérprete: “o músico que imprime sua personalidade, fazendo da criação uma nova versão que transcende a versão original, está realizando uma das tarefas mais importantes para a comunidade musical da MPIB: ser original e pessoal através da recriação e recomposição” (CIRINO, 2005, p. 4).

O autor (2005, p. 8), descreve que a aproximação da tradição oral e aural vivenciada pelas bandas de música em regiões rurais com a tradição escrita (música erudita), experienciada pelas orquestras e a MIPB nas regiões urbanas, resultaram um modo singular e legítimo da

¹⁹ Segundo Piedade: “o nascente jazz brasileiro cresceu apoiando-se especialmente na *bossa* e nos reflexos desta nos EUA, onde o célebre encontro entre João Gilberto e Stan Getz simbolizava o encontro entre a canção da bossa e o instrumentista de jazz, inaugurando um diálogo de musicalidade que se tornará central no jazz brasileiro” (2003, p.5).

²⁰ Piedade (2003, p. 7) expõe que “a palavra *ecm* se refere ao som das músicas gravadas pelo selo alemão de jazz ECM”.

“paisagem sonora brasileira”. A conjunção de características da música erudita com a música popular origina-se da versatilidade entre a composição, arranjo, improvisação e interpretação.

Conforme Cirino:

Nesse sentido, a MPIB é um gênero musical heterogêneo e com múltiplos estilos (...). Outra característica importante é a universalização das linguagens e a ruptura com rótulos já que o interesse não é o ritmo, o gênero, a procedência popular ou erudita, mas o domínio técnico das linguagens que faz do instrumentista um poliglota musical (2005, p. 211).

A integração entre idiomáticos distintos, traz possibilidades de novas abordagens interpretativas, pelas quais os processos de criação e improvisação alcançam esferas mais abrangentes na configuração do discurso musical. As habilidades desenvolvidas e aprimoradas através do domínio das características específicas que cada gênero musical apresenta, faz com que o intérprete transite de forma plena e livre entre as linguagens.

Outro aspecto determinante para o performer que transita entre as linguagens, é conquistar, no ato de criação, uma identidade pessoal-cultural e idiomática-musical, pois é através desse fazer musical inventivo que o intérprete transporta e exterioriza traços da sua história de vida, das vivências, experiências e de suas origens, revelando quem ele é. A sua forma de criar e improvisar corporifica uma maneira íntima e peculiar, constituidora de significados intrínsecos de uma originalidade musical gestual-sonora.

1.2.3 A historicidade da música improvisada jazzística após 1950

Procuro delinear uma breve narrativa histórica da improvisação jazzística, a partir do final da *prática comum*²¹, que na historiografia jazzística se dá no começo dos anos de 1960 a era moderna, e nos anos de 1970 a era pós-moderna. Para Laurent Cugny (2019, p. 4), no livro *Analysis of jazz: A Comprehensive Approach*, a música jazzística se expandiu na medida em que a linguagem musical se tornou multifária. Segundo o autor, é a partir de 1960 que mudanças gradativamente significativas aconteceram no cenário histórico do jazz com o surgimento de novos gêneros musicais: o *free jazz* e o *jazz Modal*, marcando o início da transição de um período clássico para uma era moderna no jazz. Cugny afirma que a era pós-moderna do jazz (1970) traz em seu relato histórico novas perspectivas, tendências, movimentos e afinidades de

²¹ Para Cugny, é possível definir uma “prática comum” (anos de 1930), fundamentado em vários aspectos que se desenvolveram para formar uma linguagem musical que se manteve constante e se realizou em conformidade harmônica, composicional por meio de formas AABA, ABAC blues, da mistura de harmonia tonal com blues, forma rítmica predominante com batimentos estáveis e isocrômico, seções melódicas e rítmicas (2019, p. 4).

gênero e estilo das práticas artísticas. O autor aponta que essa transição do jazz dos anos 60 aos anos 70, resultou em uma nova definição de personalidade artística: Duke Ellington preferia pensar que estava fazendo música ao invés de jazz: “não estou tocando jazz, estou tentando tocar os sentimentos naturais de um povo” (ELLINGTON apud GUGNY, 2019, p. 8, tradução minha)²². Segundo Cugny (2019, p. 8), atualmente muitos “músicos preferem se definir como improvisadores ao invés de músicos de jazz”²³ (CUGNY, 2019, p. 8, tradução minha).

Em consonância com a fala do autor, podemos observar que o performe contemporâneo manifesta uma concepção inovadora de seu fazer musical na interpretação, criação e improvisação. Há uma valoração na assimilação e corporificação do aprendizado e desenvolvimento das habilidades interpretativas e criativas entre as linguagens musicais dos diferentes períodos e estilos. O artista contemporâneo, cada vez mais desenvolve e elabora sua performance fundamentado em um fazer musical sem rótulos de gêneros, ele busca através da incorporação e do transitar entre os diferentes idiomáticos, criar, improvisar e recriar interpretações que representem sua identidade de forma autêntica.

Por esse viés, Paulo Gomes (2011, p. 5), descreve que após a segunda década de 40, houve um ressurgimento na fusão do jazz com a música clássica, gerando um novo estilo conhecido como *Mainstream ou Modern Jazz*. Este novo estilo é composto de harmonias mais dissonantes, com fraseados mais irregulares e os tempos mais variados. O autor relata que no final da década de 50, Gunther Schuller apresenta uma narrativa ideológica denominada como “Third Stream”, a qual em uma primeira definição propunha a criação de um terceiro estilo estruturados na fusão da música clássica e o jazz.

Para Blake (1981, s.p.) em 1959, “Third Stream” – A Terceira Corrente, foi definida por Schuller (SHULLER 1961, apud BLAKE 1981, s.p., tradução minha²⁴) como: “a fusão da improvisação espontânea e a vitalidade rítmica do jazz, com regras e técnicas de composição adquiridas em 700 anos de música clássica”.

Gomes (2011, p. 5), expõe que Schuller cria um conceito que valoriza e intensifica a integração da música jazzística com a música de tradição ocidental, considerando mais significativo na música jazzística os elementos rítmicos e a fluência na improvisação e inventividade, e na música de tradição ocidental, a sofisticação de harmonias estruturadas e

²² “I am not playing jazz. I am trying to play the natural feelings of a people” (ELLINGTON, 1973 apud CUGNY, 2019, p. 8).

²³ “Nowadays many musicians prefer to define themselves as improvisers rather than jazz musicians” (CUGNY, 2019, p. 8).

²⁴ “Third Stream music fused the improvisational spontaneity and rhythmic vitality of jazz with the compositional procedures and techniques acquired in Western music during 700 years of musical development” (BLAKE 1981, p.?).

desenvolvidas com texturas e cores timbrísticas mais dissonantes, como também a elaboração minuciosa e atenciosa das composições.

Através desse olhar o intérprete caracteriza uma linguagem idiomática inventiva e criativa genuína, fundamentada e estruturada em suas crenças e costumes, por meio de suas experiências e vivências culturais, sociais e musicais. Todos esses processos são amalgamados no indivíduo sendo transportados e significados mediante uma gestualidade e sonoridade musical corporal/somática peculiar, ou seja, o intérprete é formador e possuidor de um swing e groove singulares, corporificados em um momento vivo de suas performances – corpo, mente e sentimentos, racionalizados e integralizados em um único ato criativo e inventivo atual.

2. Semiótica: a fenomenologia através das linguagens na sistematização dos signos

Lucia Santaella (2003, p. 13) define a semiótica como a ciência que tem por finalidade a investigação de todas as linguagens possíveis, ou seja, a análise dos meios de constituição de todo e qualquer fenômeno, como fenômeno de elaboração de significado e sentido. Desde o âmago de sua origem, a semiótica visa compreender todos os tipos de linguagens (discursos) abordando todos os sistemas de signos, através da análise dos modos de constituição dos fenômenos, com o intuito de distinguir e aclarar a representação da linguagem, ou seja, sua ação de signo. Portanto, é possível por intermédio da semiótica descrever e explicar fatos e eventos em todos os contextos, isto é, todos os fenômenos existentes no universo.

Os fenômenos abarcam todas as formas de expressões mediante a observação das experiências, sejam elas culturais ou sociais, ou seja, incorporam todos os aspectos da vida humana. As relações estabelecidas socialmente são transmitidas por meio de diferentes grupos de pertencimento, nas quais são elaboradas múltiplas manifestações do processo da vida. Esses grupos de pertencimento estão vinculados ao meio em que crescemos e vivemos, como família, religião, educação, mídia, arte e as leis convencionadas pela sociedade, assim como aos fenômenos intrínsecos de cada indivíduo, suas crenças, dogmas, preconceitos, valores morais e éticos. No que tange à experiência das manifestações dos aspectos sociais e culturais, Ivo Ibrí (1992, p. 5) afirma que definir a experiência como resultado cognitivo de nossas vidas, ao nível de filosofia, fá-la supor capaz de semear conceitos que moldam a conduta humana. Todos esses aspectos elaboram uma grande textura semiótica, sobre a qual é constituída o universo das relações cotidianas, reproduzindo um grande sistema de signos culturais e sociais de natureza diversificada.

Todas as formas, espécies e sistema de signos são formas de representação de todos os tipos de linguagens verbais e não verbais. Santaella (2003, p. 11) relata que a integração de grupos humanos, independente da época, recorrem a meios de expressão da exteriorização de significação e de comunicação social, sejam eles desenhos nas grutas de Lascaux, ou rituais de tribos “primitivas”, assim como danças, músicas, cerimônias e jogos, produções de arquitetura e de objetos, como também todos os tipos de modo de codificação alfabética escrita.

Múltiplas são as formas de linguagens e suas codificações, engendrando diversificadas representações sígnicas (convenções), tangentemente passíveis de interpretação e dispendo de um significado, através do pensamento, de um objeto, de pessoas, sentimentos, natureza, sons musicais, gestos, expressões, cheiro, tato, através do olhar, do sentir, do apalpar, tal como a linguagem verbal (linguística), oral e escrita (SANTAELLA, 2003, p. 10).

Santaella (2019, p. 27) também expõe que o meio por onde uma linguagem é veiculada tem importância soberana para se compreender a maneira como suas mensagens são produzidas, transmitidas e recebidas, ou seja, a transformação dos diversos tipos de linguagens, processos e sistemas sógnicos são concernentes ao meio e ao canal que lhes dão sentido e em que elas transitam, como, por exemplo, no universo das artes, onde os sistemas de representação são diversificados, porém, interligados por um mesmo desígnio: expressar através da arte os diversos sentidos, sensações, crenças ou emoções, exteriorizadas através de uma ação criadora como a música, a dança, o teatro, a pintura, escultura, arquitetura, literatura, e o cinema.

Em seu livro *Matrizes da linguagem e Pensamento*, a autora enuncia que todas as linguagens, independente das estruturas, meios e canais (inobstante as diferenças específicas que elas obtêm nessas estruturas, meios e canais), estão fundamentadas em apenas três matrizes, com raízes lógicas e cognitivas intrínsecas, que estabelecem a constituição do *sonoro*, do *visual* e do *verbal*, bem como de toda a variedade de processos sógnicos que elas geram. Para a fundamentação e estruturação de sua pesquisa, mediante a complexidade dos diversos tipos de linguagens, a autora se ampara na filosofia lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce¹. A autora expõe um patamar intermediário entre conceitos *peircianos* e as linguagens manifestas, de forma que as modalidades do sonoro, visual e verbal possam servir de mediação entre a teoria *peirciana* e a semiótica aplicada, agindo como um mapa orientador flexível e heterogêneo para a leitura dos processos concretos dos signos: um poema, um filme, uma peça musical, um programa de televisão, um objeto sonoro e todas as suas misturas que podem ocorrer na hipermídia (SANTAELLA, 2019, p. 29-30).

Intrinsecamente filosófica e não antropocêntrica, a semiótica estruturada por Peirce tem a premissa de que todo o pensamento se dá em signos, ou seja, qualquer coisa que esteja presente a mente se manifesta através do signo. Arquiteticamente estruturada a semiótica concebida como lógica² é o eixo central que sustenta e aclara todas as suas investigações (SANTAELLA, 2019, p. 30).

Para Peirce (2005, p. 45), a lógica é apenas um outro nome para *semiótica*, “quase necessária, formal, doutrina dos signos”. Essa doutrina é descrita através da observação da espécie de cada signo, e a partir dessa observação denominada por ele como Abstração, somos induzidos a afirmações eminentemente falíveis em relação aos símbolos de todos os signos

¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) norte-americano (químico, físico, lógico e filósofo), desenvolveu a teoria lógica e social do signo, que segundo Santaella (1995, p. 19) é por fim uma teoria sógnica do conhecimento.

² “Para Peirce a lógica tem dois sentidos: um mais estreito e outro mais vasto. No primeiro, lógica é a ciência das condições necessárias para se atingir a verdade. No sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento” (SANTAELLA, 2019, p. 39).

manipulados por uma inteligência apta a aprender por meio da experiência. De acordo com Peirce, na esfera desse processo de significação ao qual denomina-se *semiose*³, não se tem a intenção de “exatidão plena”, metamorfoseando essa ciência em falível, o que abrange consequentemente todo o modo de representação inserido na semiótica *peirciana*, já que sua doutrina é fundamentada por meio da observação e experiência dos seres vivos, e, como seres humanos, erramos, cometemos equívocos, o que todo o decorrer da história da humanidade nos mostra.

Segundo Ibri (1992, p. 51), na filosofia *peirciana* estamos diante de um universo falível, pois se o caráter do universo não for literalmente causal, ou seja, se o percurso do futuro não estiver inserido no passado, como esperar que as ciências como sua representação tenham o poder de prevê-lo com uma perfeição que ele próprio não contem? O autor expõe: “esse fundamento metafísico, de uma doutrina epistemológica que Peirce denomina *Falibilismo*⁴, a qual afirma ser nosso conhecimento falível, banindo, assim, o espectro da certeza absoluta em matérias de fato” (IBRI, 1992, p. 51).

Nossos hábitos, crenças e condutas são resultantes de nossas vivências e experiências particulares e coletivas, uma vez que estamos inseridos em uma sociedade, que é nosso mundo circundante. No trajeto de evolução de cada indivíduo, os erros e acertos fazem parte de nossa fenomenologia histórica, nos impedindo de ter a verdade sobre todas as coisas e de afirmarmos ser capazes de nunca cometermos falhas ou erros em nosso caminho percorrido.

Peirce (1992, p. 46) expõe que um signo, ou *representàmen*, é aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Um signo visa representar um objeto, em um certo sentido. Ele representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que Peirce denominou fundamento do *representâmen*.

A definição de signo da semiótica *peirciana* é muito genérica e abrangente, e para ter uma visão mais ampla dessa abrangência, é necessário considerar que para Peirce signo é qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento (SANTAELLA, 2019, p. 39). Signo é sinônimo de “vida” e toda sua representação no universo é plena e soberana. O limiar de todos os elementos que compõem o universo cria significados por meio dos signos. Sua ação, que é ser interpretado, apresenta com perfeição o

³ “Semiose é o modo como o signo age ou – o que é a mesma coisa – o modo com ele é interpretado” (SANTAELLA, 1995, p. 10).

⁴ “Entretanto, se lei é resultado de evolução, a qual é um processo permanentemente ao longo do tempo, segue-se que nenhuma lei é absoluta. Ou seja, devemos supor que os fenômenos em si mesmos envolvem afastamentos da lei análogos a erros de observação” (PEIRCE, 1958 apud IBRI, 1992, p. 51).

movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro, e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas (SANTAELLA, 1995, p. 11).

Santaella (2019, p. 39) declara que as possibilidades sgnicas são infinitas, razão pela qual a semiótica extrai seus conceitos e definições da experimentação e abstração dos signos. Por este motivo é uma ciência formal e quase necessária, voltada para o estudo abstrato.

De acordo com a autora (2020, p. 10), a definição do signo, por ser abstrata, não se limita ao universo humano e é aplicável a quaisquer processos comunicativos. Por conseguinte, a semiótica *peirciana* é o sistema de todos os tipos possíveis de signos (verbais e não-verbais), configurados em uma estrutura triádica⁵, que se estabelece nas relações entre *signo*, *objeto* e *interpretante*, relações estas, estabelecidas através da experiência fenomenológica.

Os fenômenos presentes no espaço atual da experiência, geram signos na mente do intérprete, nos quais são engendrados significados através da manifestação dos signos e da sua relação com o objeto e o interpretante. Na música, essa manifestação sgnica geram signos musicais que podem ser sonoros, rítmicos e gestuais. A anunciação do signo através do ato de ser interpretado, solidifica com sublimidade a moção da autocriação. O ato interpretativo engendra um novo signo, que gerará outro e assim infindavelmente.

Santaella (1995, p. 16) expõe que Peirce, “como ponto de partida sem nenhum pressuposto de qualquer espécie, se voltou para a experiência ela mesma”:

Como entidade experienciável (fenômeno ou *Phaneron*), considerou tudo aquilo que aparece à mente. Sem nenhuma moldura preestabelecida, sua noção de fenômeno não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou algo que podemos localizar na ordem espaço-temporal que senso comum nos faz identificar como sendo “mundo real”. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada...Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência ...Enfim qualquer coisa (SANTAELLA, 1995, p. 16).

Por meio dessa ciência experienciável, Peirce estabeleceu as três categorias universais⁶ e formais da experiência, presentes em todo e qualquer fenômeno, determinadas como:

⁵ “O signo é uma estrutura complexa de três elementos íntimos e inseparavelmente interconectados: fundamento, objeto e interpretante. O fundamento é uma propriedade ou caráter ou aspecto do signo que o habilita a funcionar como tal. O objeto é algo diferente do signo, algo que está fora do signo, um ausente que se torna imediatamente presente a um possível interprete graças à mediação do signo. O interpretante é um signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa, não necessariamente humana, uma máquina, por exemplo, ou uma célula interpretam sinais. O interpretante não é qualquer signo, mas um signo que interpreta o fundamento. Através dessa interpretação o fundamento revela algo sobre o objeto ausente, objeto que está fora e existe independente do signo” (SANTAELLA, 2019, p. 43-44).

⁶ “Toda obra de Peirce está alicerçada nessas categorias. Sua doutrina dos signos ou semiótica está inteiramente baseada nas três categorias e não há como compreender as sutilezas de suas inúmeras definições e classificações de signos, sem um conhecimento cuidadoso da fenomenologia” (SANTAELLA, 2019, p. 36).

primeiridade, secundidade e terceiridade. Essa arquitetônica estrutura filosófica possui em sua essência a matemática⁷, a filosofia e as ciências especiais⁸, todas classificadas através da atenção minuciosa e observação dos fenômenos. A classificação *peirciana* das ciências foi concebida e dividida por meio da Fenomenologia⁹, das Ciências Normativas¹⁰ e da Metafísica,¹¹ que foram elaboradas e sugeridas por Peirce como percurso para compreensão de sua obra (SANTAELLA, 2019, p. 33-34).

Essa doutrina das categorias tem como objetivo detalhar as experiências do cotidiano, inseridas nas particularidades inerentes às experiências pessoais. Segundo Ibrí (1992, p. 4-5), a Fenomenologia *peirciana* não está estruturada em fundamentos dogmáticos ou na dedução de verdades, em razão de não ter a intenção de ser uma ciência axiomática, mas procura examinar com atenção as categorias que transpõem toda experiência comum, permanecendo restrita às suas aparências. Entretanto, as categorias podem ser evidenciadas pelo próprio leitor, através de sua observação pessoal, já que os fenômenos universais da experiência se relacionam com a experiência cotidiana de cada ser humano.

Através da semiótica de Peirce, e por uma perspectiva que envolve interpretação, criação e improvisação entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz trago possíveis reflexões filosóficas no que se refere a interpretação do signo escrito e os significados do fazer musical.

⁷ Segundo Santaella (2019, p. 34) “a matemática é a única ciência que não depende de nenhuma outra, todas as outras dependem dela explícita ou implicitamente. É a única ciência puramente hipotética, indiferente quanto as suas premissas expressam fatos imaginados ou observados. É a ciência das conclusões exatas a respeito de estado de coisas meramente hipotético”.

⁸ Fundamentada na filosofia, a “Ciências especiais está dividida em dois grandes ramos: físicas e psíquicas. Em cada um desses ramos apresenta um grande número de ramificações e gradações (...) quanto mais abstrata é a ciência, mais ela é capaz de fornecer princípios para as menos abstratas” (SANTAELLA, 2019, p. 34).

⁹ “A filosofia tem três grandes divisões. A primeira é a Fenomenologia, que simplesmente contempla o Fenômeno Universal e discerne seus elementos ubíquos, Primeiridade, Secundidade, Terceiridade, juntamente talvez, com outras séries de categorias (...) trata das qualidades universais dos fenômenos em seu caráter fenomenal imediato, destarte trata dos Fenômenos em sua Primeiridade” (PEIRCE, 2005, p. 197-198).

¹⁰ “A segunda grande divisão é a Ciência Normativa, que investiga as leis universais e necessárias da relação dos fenômenos com os *Fins*, ou seja, talvez, com a Verdade, o Direito e a Beleza (...) isto é, trata dos fenômenos em sua Secundidade” (PEIRCE, 2005, p. 198). “A Ciência Normativa esta subdividida em: Estética, Ética e Lógica ou Semiótica. A Lógica e Semiótica subdivide-se em: Gramática pura ou especulativa, Lógica crítica, Metodêutica ou Retórica especulativa” (SANTAELLA, 2019, p. 34).

¹¹ “A terceira grande divisão é a Metafísica (ciências especiais ou Idioscopia), que se esforça por compreender a Realidade dos Fenômenos. Ora, a Realidade é Terceiridade enquanto Terceiridade, isto é, em sua mediação entre a Secundidade e a Terceiridade (...) trata dos Fenômenos em sua Terceiridade” (PEIRCE, 2005, p. 198).

2.1 Significado musical e semiótica

A música em sua amplitude, através das diversificadas manifestações da experiência humana, pode ser retratada por várias perspectivas, desde relatos antropológicos e históricos, estilísticos, estéticos e éticos, como também pode ser simbolizada em relação a sua significação musical, ou seja, sua natureza inclui a ação de interpretar seus vários significados, sua essência, seus sentidos. Os signos musicais podem ser simbolizados mediante as diversificadas formas de significação. Essas possibilidades sógnicas dão-se por meio de documentos e registros históricos, o texto escrito (partitura), como também nas formas e perspectivas de interpretação e criação do discurso musical, que são conduzidas por processos idiossincráticos e subjetivos de cada intérprete. Nesse âmbito, a música é uma manifestação social e efetiva nos mais variados contextos sociais e simboliza cenários, ambientes, conjunturas e narrativas. Moura & Almeida (2019, p. 31) afirmam que: “nesse sentido, é possível compreender que assim como o homem está para a música, a música está para o homem nas experiências sonoras que vivencia, evidenciando a complexidade que a música abrange na experiência humana”.

Victor Agawu em seu livro *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, aborda aspectos sobre a natureza do significado musical sob o ponto de vista analítico teórico musical, e expõe uma perspectiva da música como discurso, com a expectativa de se fazer entender os significados musicais do ato de compor e interpretar, sejam eles atos reais ou abstratos, de forma a expressar os sentidos implicados desse fazer musical, e nos instiga a termos um olhar diferenciado e cuidadoso ao que se trata a análise musical; relata que devemos conceber a análise como um modo de desempenho (manifestação de habilidades e conhecimentos), ou como um modo de composição, e não nos limitarmos a somente desvelar verdades fundamentadas, ou exercer a análise somente como um exercício de decodificação.

O autor (2009, p. 3) relata que a significação musical vem sendo argumentada desde que a música se tornou assunto de discurso por estetas, filósofos, historiadores, semióticos e sociológicos, pois, enquanto alguns acreditavam que os significados são intrínsecos ou extrínsecos, outros defendiam a música como autônoma ou relativamente autônoma¹², e outros abordavam a significação musical por meio dos contextos sociais ou históricos, o que nos instiga a termos um olhar diferenciado e cuidadoso ao que se trata a análise musical, e que

¹² Segundo Aredes (2015, p. 5), “música autônoma ou autonomia estética, e demais categorias que a circundam como cultura alta e baixa, revela-nos uma orientação ideológica historicamente construída e modificada ao longo da história ocidental (...) ou seja, essa orientação ideológica se reproduz em dialogo com as práticas sociais e músicas locais, tomando contornos próprios, e elege o que vem ser a música boa”.

devemos conceber a análise como um modo de desempenho (manifestação de habilidades e conhecimentos), ou como um modo de composição, não nos limitando a somente a desvelar verdades fundamentadas, ou exercer a análise somente como um exercício de decodificação.

Segundo Agawu (2009, p. 3-4), as ideologias sobre a música como significado são variadas e possibilitam uma diversificada e extensa forma de representação do sentido musical. Essas diferentes representações são mensuradas por valores compartilhados socialmente ou institucionalmente através das gerações. Entretanto, é dubitável que tais significados sejam concretizados em um grupo de conceitos imutáveis ao ponto de serem fundamentados no tempo e no espaço, em relação ao sentido musical, pois sempre que a música for constituída, enquanto retiver sua essência como arte performática, é improvável que seu significado sempre se cristalize em um conjunto estável de sentidos que podem ser solidificados, condicionados e preservados por gerações posteriores. Portanto, os significados são contingentes – eles emergem no momento da performance e são produzidos analiticamente por indivíduos historicamente informados em situações culturais específicas.

Qual o verdadeiro sentido musical? Agawu (2009, p. 4) explana que é improvável ter respostas definitivas relacionadas a ontologia musical. Definir o que é música e o que ela significa são indagações complexas e devem ser tratadas em contextos cautelosamente estritos, que estão compreendidos por fatores históricos, culturais e sociais, e aspectos idiossincráticos e subjetivos do compositor e intérprete.

Em todos os conceitos descritos, a música se apresenta como um fenômeno que compreende e manifesta, em imensa proporção, as variadas matizes que incorporam as vivências do ser humano. Essa imensa dimensão está relacionada de forma objetiva ou subjetiva a cada grupo de pertencimento inserido num contexto social e cultural. Por meio da música são manifestados os diversos afetos amalgamados na existência. A música se caracteriza como uma entidade genuína, abstrata, intransitiva e absoluta, pois transpassa e subsiste nas artes e no conhecimento, manifestando-se no tempo e no espaço ininterruptamente.

Santaella (2019, p. 97-98) discorre que são inúmeros os estudos da instituição da música como linguagem. Tais estudos se fixaram a partir dos anos 60 sob a influência do estruturalismo linguístico¹³, com sua forte exteriorização nos anos 60 e 70, provocada pela expansão no campo semiológico, quando as definições linguísticas passaram a ser aplicadas

¹³ “O estruturalismo linguístico teve sua gênese a partir das convicções de Ferdinand Sausurre (1857-1913), e teve seu marco inicial no século XX. O estruturalismo nesta visão é uma teoria que considera a língua como um conjunto estruturado de elementos linguísticos, em que há um sistema abstrato, cujo elementos que o constitui são interdependentes e que possuem ordenação e dinamismo próprio” (GONCALVES; SOUZA; BENASSI; PADILHA, 2016, p. 9).

aos mais diversificados sistemas de linguagens: literatura, artes visuais, música, quadrinhos, vestuário, cinema, teatro, televisão etc. Por intermédio dessa nova influência do estruturalismo linguístico, a semiologia demonstra que as formas de codificação e de comunicação humanas não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, mas abrangem todos os tipos de sinais e signos que operam no seio da vida social, tornando possível a comunicação e a cultura. A autora afirma que os paralelos mais significantes da musicologia com a teoria linguística, advém da comparação do nível fonêmico da língua com o nível das escalas da música, ambos os níveis correspondem a sistemas tipicamente fechados referentes aos princípios que governam a formação dos fonemas e dos padrões tonais. Por fim, a escritura da música é comparada a notação musical pelo caráter de convencionalidade dos símbolos nelas empregados.

A música se exterioriza através de uma linguagem geradora de significados e sentidos, sendo eles mutáveis, pois a forma como sentimos e percebemos engendram afinidades motivadoras de novas formas de sentir, de perceber e se comunicar, e assim *ad infinitum* o signo interpretado é o reflexo da experiência e observação de hábitos ou práticas propícias a constituir significados.

Luciana Oliveira descreve a comunicação musical através dos signos:

No universo da Arte, a comunicação configura-se no âmbito do meramente possível, e os signos de possibilidade são também constituintes de um sistema comunicativo: a música é repleta de *signos*, e seja o que for que ela comunique, certamente não é nada determinado, no sentido de uma relação biunívoca com objetos externos à sua própria linguagem (2007, p. 3).

Santaella (2019, p. 56) expressa: “para que a ponte de ligação entre pensamento e linguagem fique mais visível, é preciso considerar que os signos podem ser internos e externos, ou seja, podem se manifestar sob a forma de pensamentos interiores ou se alojar em suportes ou meios externos, materiais (...) os desenhos, pinturas, os diferentes tipos de escritas, notações musicais, fotografia, cinema, TV etc. são meios externos nas quais diferentes tipos de signos se corporificam. Esses signos variados são inextricavelmente ligados a formas de pensamento também diferenciadas”.

A compreensão da realidade através dos fatores fenomenológicos que compõem a experiência da vivência de cada ser vivo, ou qualquer outra forma de intercomunicação inventiva existente, são constituídas mediante signos. Portanto, a música é uma forma de comunicação ou linguagem.

Maria Fernandes (2009, p. 36) declara que a semiótica, enquanto ciência da significação, é fundamentada em um processo de ações sýgnicas, dispondo subsídios necessários para o conhecimento da linguagem musical, pois sua habilidade persuasiva engendra os signos traduzidos em notas, ritmos, timbres, melodias, enfim, todas as informações não-verbais e (ou) verbais que a constituem.

A representação da partitura, assim como a qualidade expressiva de uma peça musical, é concretizada através dos signos. Entretanto, é fundamental reconhecer as estruturas que compõem uma obra musical, assim como expandir o conhecimento a partir da análise musical e investigação histórica, pois a corroboração do significado estará sujeita à conjuntura em que a música está inserida. Sendo assim, muitos entendimentos são necessários para a interpretação e corporificação dos possíveis significados que a música carrega. A incorporação destes significados está empiricamente constricta ao conhecimento sobre a história de vida do compositor e o período em que a obra musical foi composta, assim como em compreender sua estrutura harmônica, rítmica, melódica, desde a escolha da tonalidade e a utilização de determinado tipo de escalas, e interpretar os padrões rítmicos e melódicos estipulados pelo compositor na criação de sua obra de arte. O tanger de cada nota ou frase musical detém características únicas do toque e gesto musical, da articulação e do timbre, e todas estas qualidades e erudições musicais são corporificados no ato interpretativo envoltos de significação que são concernentes à área de conhecimento, experiência e vivência do interpretante.

Importante pontuar que um diálogo entre semiótica e música vem sendo construído paulatinamente a partir da produção de pesquisadores brasileiros, que apresentam diversificados pontos de vista dessa interlocução. A semiótica pode, então, contribuir para a compreensão do signo musical, das fronteiras que delimitam a autonomia do intérprete ao mesmo tempo que lhe concede liberdades, e de como se constroem significados a partir do texto que são expressos somente como signos escritos.

José Martinez (1999), em um artigo denominado *Música, semiótica e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce*, aborda uma visão entre música e semiótica que propõe uma teoria semiótica da música pautada logicamente em Peirce. O autor desenvolveu uma pesquisa na qual afirma que a semiótica *peirciana* tem sido progressivamente reconhecida como eficaz nas questões de significação, e por este motivo expõe sobre a necessidade de se estabelecer uma teoria semiótica da música em bases *peircianas*. A proposta consiste em como aplicar os conceitos semióticos, gerais e amplos e discutidos na semiótica formal, para um objeto de estudo específico: a música (ou as diversas concepções de música). O autor afirma

que entre a semiótica formal e a música deve haver uma teoria semiótica intermediária, uma teoria semiótica da música. Alicerçada na Teoria Geral dos Signos de Peirce, o pressuposto definido por Martinez é que as questões de significação musical podem ser estudadas segundo o mesmo princípio que Peirce empregou para dividir a semiótica formal em três áreas interrelacionadas:

Desde que os fundamentos científicos da semiótica estão na fenomenologia de Peirce, segue-se que o estudo prévio dos fenômenos musicais segundo este prisma é um passo necessário para estabelecer uma teoria semiótica da música. De acordo com a tripla divisão da semiótica formal, existem três campos relevantes de investigação musical: 1. Semiose Musical intrínseca, ou o estudo das condições gerais dos signos musicais, isto é, suas qualidades e propriedades, suas ocorrências, e as estruturas que determinam sua efetuação; 2. Referência Musical, ou o estudo das condições de referência dos signos musicais em relação aos seus objetos representados em música e por que meios musicais se realiza essa frequência; 3. Interpretação Musical, ou o estudo das condições efetivas da semiose musical, isto é, a cognição dos signos musicais e as formas de causação eficiente e final em música (MARTINEZ, 1999, p. 8).

O autor sustenta a conformação de que os três campos de investigação musical cobrem todos os conceitos da musicologia em sua concepção mais ampla, e relata que não se trata de substituir uma ciência pela outra, mas estipular as conexões epistemológicas de dependências de princípios gerais, por um lado, e da análise de questões do conhecimento efetivo por outro.

A semiótica da música é, portanto, uma ciência que oferece uma visão estrutural flexível e ferramentas teóricas adequadas ao estudo de questões de significação musical nas diversas disciplinas musicais de um grau de especialização maior, tais como os estudos dos sistemas musicais (modalismo, tonalismo, serialismo, aleatorismo, música eletro-acústica, etc.) e suas técnicas (contraponto, harmonia, síntese, etc.), história da música, estética musical e assim por diante. E, significação aqui, é compreendida de um ponto de vista amplo, já que, de acordo com Peirce, todo pensamento se dá por meio de signos (MARTINEZ, 1999, p. 9).

Em outro artigo, intitulado: *Música e intersemiose*, Martinez aborda a intersemiose musical¹⁴ em suas principais manifestações: canção, ópera, música para teatro e dança, música e vídeo, multimídia e hipermídia. Considerando a música entre as variadas artes como uma das formas mais autônomas de organização do signo estético, relata que o estudo da significação musical demonstra que a música somente funciona como arte pura em uma de suas concepções

¹⁴ A intersemiose é uma articulação sinérgica ou um eixo que conduz a tradução e a articulação dos signos entre diferentes sistemas (verbal, visual e sonoro), incluindo a interação entre as diversas modalidades de arte (...) (PENA, 2013, p. 3).

particulares – a música absoluta –, e que a significação das artes musicais em geral se beneficia das características próprias de cada uma das linguagens constituintes.

O autor anuncia as principais formas de articulação da música em relação às outras artes, como também debate as possibilidades que fundamentam uma possível teoria da intersemiose, tomando como pilar o pensamento de Charles Peirce e Buckminster Fuller¹⁵. Expõe, baseado na semiótica de Peirce, que a natureza de todo pensamento é a de signo, cujo propósito é ser interpretado, transformando em outro signo, concluindo que todo o pensamento é uma representação, atentando para a intersemiose das artes como uma articulação sígnica simultânea, que constituem formas complexas de significados.

Nas artes existem inúmeros tipos de representação, das mais objetivas qualidades materiais às qualidades de sentimento que a materialidade de uma arte pode provocar, das relações de ação física aos símbolos complexos e silogismos. Além disso, todo signo (ou toda tradição artística) está inserido num contexto histórico, cultural, social, o que estende suas possibilidades de interpretação ao limite da semiosfera na qual vivemos. Nessa complexa rede de significações é natural que formas de arte — mesmo as mais autônomas como a música — transitem em territórios de outros domínios do sentido (MARTINEZ, 2004, p. 165).

Dentro da perspectiva da intersemiose musical, Luciano Pena (2013, p.61- 62), em sua dissertação *Música e Intersemiose: apontamentos sobre concepção e processos de criação, uma aproximação da música com a semiótica de Charles S. Peirce*, explora os princípios semióticos de classificação dos signos e da fenomenologia envolta na representação/significação, com o objetivo de introduzir a intersemiose como princípio epistemológico para os processos de criação musical, e, indica a intersemiose como o arcabouço que encaminha a tradução e a articulação dos signos entre diferentes sistemas de linguagens (verbal, visual e sonora), incluindo a comunicação entre as variadas modalidades de arte como a música, a dança, as artes cênicas, o cinema, a literatura, etc..

Segundo o autor:

Dentro de um panorama de diversidades de pensamentos, de técnicas, de correntes estéticas, tecnologias e de linguagens artísticas, tem-se observado um crescente envolvimento de pesquisadores com a semiótica, e abordagens mais recentes como a tradução intersemiótica. A música, como manifestação da criatividade, não pode ficar

¹⁵ Richard Buckminster Fuller (1895-1983), foi um visionário norte-americano – engenheiro, inventor, designer, arquiteto, escritor, educador, filósofo e poeta. Criador do Domo Geodésico (estrutura estabelecida a partir de uma malha composta por uma rede de polígonos, geralmente triângulos em aço, madeira ou bambu, que tridimensionalizados, conformam espaços). Está entre umas das personalidades mais conhecidas do mundo da ciência e da tecnologia, suas obras abrangem escritos nas áreas da matemática, design, religião, filosofia, desenvolvimento urbano, naturalismo, arte, literatura, poesia, indústria e tecnologia (RODRIGUES, 2020, p. 13).

isolada desse debate epistemológico sobre os processos de pensamento e criação (PENA, 2013, p. 61).

Oliveira (2007, p. 9), apresentando um ponto de vista da música como comunicação, traz em sua dissertação *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*, a proposta da comunicação na música como linguagem não-verbal e metafórica. Sua pesquisa abarca a história da linguagem musical desde os primórdios, e relata o desenvolvimento da linguagem na comunicação simultaneamente com as imposições de subsistência, para a ascensão das ferramentas de trabalho para a transmissão de conhecimento e tecnologia. Como instrumento de análise a autora fundamenta-se na semiótica de Peirce, não somente por consistir uma estrutura epistemológica, mas por representar o âmago teórico do fenômeno musical: “Com a análise semiótica pudemos perceber a quantidade de significados que a música carrega em si e quão extenso é seu potencial comunicativo” (2007, p. 9).

No tocante à música, comunicação e semiótica, Maria Fernandes (2006, p.13) traz no artigo *Comunicação, semiótica e Música: diálogos e reflexões, características similares e intrínsecas efetivas entre semiótica, comunicação e música*, uma reflexão relacionada as distinções da significação das linguagens verbais, não-verbais e sincréticas, como também o desempenho da música nos meios de comunicação no que concerne ao conteúdo e a expressão de letras, melodias e ritmos. A autora expõe a importância da semiótica como sustentação para a interpretação dos significados:

A Semiótica, enquanto ciência da significação e baseada num processo de ações sígnicas oferece subsídios suficientes para a compreensão da linguagem musical, seu poder persuasivo e manipulador, seus signos traduzidos em notas, ritmos, timbres, melodias enfim, todos os elementos não-verbais e (ou) verbais que a compõe (FERNANDES, 2006, p. 13).

Com o intuito de identificar as contribuições da semiótica para a organização da música, Jozuel Moura & Calos Almeida (2019, p. 21-22) no artigo *Semiótica, música e organização do conhecimento: contribuindo para o debate*, analisam a música como um campo de diversas possibilidades informativas, que compreendem além de documentos e seus dados, o fenômeno observado por meio da experiência e do processo cognitivo, sob a perspectiva da semiótica de Peirce.

Segundo os autores (2019, p. 21), é possível depreender que a música apresenta significados subjetivos que estão relacionados ao contexto social e às experiências humanas já vivenciadas, e que as informações musicais estão intimamente relacionadas ao contexto social

em que o ser humano está inserido: “a música é uma forma de linguagem que se configura de acordo com o contexto em que é analisada. Os signos resultantes da análise interpretativa da música muito interessa à Semiótica peirceana, que se propõe a estabelecer relações entre significação e significante, compreendendo todas as linguagens”.

Luis Oliveira (2010, p. 235), em sua tese *Emergência do Significado em Música*, traz um ponto de vista que discorre sobre o conceito de significado musical ou o entendimento de como a música se torna significativa, envolvendo aspectos que ultrapassam a história da filosofia da música (da antiguidade à atualidade), bem como são considerados também nas áreas da psicologia ou da neurociência aplicada à música, mais recentemente.

O autor (2010, p. 236) apresenta um modelo fenomenológico e semiótico dos processos de significação em música, e, afirma que a relação entre música e a semiótica *peirciana* já pode ser tomada como uma abordagem tradicionalmente eficaz, principalmente quando se trata da análise semiótica das obras e estruturas musicais enquanto signos.

As contribuições de Peirce para a musicologia estão aquém e vão além de uma teoria semiótica e pragmática do significado musical. Elas oferecem uma base fenomenológica para a musicologia, por um lado, e uma visão metafísica e cosmológica da idéia e do pensamento, e da música-pensamento, por outro; situando-se a música em seus aspectos normativos entre esses dois pólos da ciência humana (OLIVEIRA, 2010, p. 236).

Mario Brito & Paula Cunha (2020, p. 82-83), no artigo *Semiótica e Música: uma leitura das categorias fenomenológicas e tricotomias peircianas*, caracterizam a música na qualidade de objeto por meio da análise dos fenômenos musicais, com o objetivo de ampliar a leitura semiótica sob o olhar crítico de interface da música e seus sistemas comunicativos, dando importância à sua amplitude nas mais variadas possibilidades de escuta de som, observados por meio das categorias universais do pensamento: *primeiridade, segundidade e terceiridade*, desenvolvidas por Peirce.

A música, enquanto sistema signico, é passível de observação e análise a partir da teoria semiótica peirciana. Pois, observando o caráter fenomenológico das experiências, qualitativamente, tem o poder de significar enquanto possibilidade sonora. Não obstante, a afluência dessas qualidades, quando executadas e corporificadas na música, torna-as singulares, permitindo o contato com objetos fora dela. Logo, a medida em que as relações qualitativas e singulares tomam significados convencionais, completam a estrutura triádica, objetivando as semioses (BRITO & CUNHA, 2020, p. 102).

Por intermédio dessa perspectiva filosófica da semiótica de Peirce, procuro trazer à reflexão, de forma racional e investigativa, uma compreensão abstrata dos processos

fenomenológicos da semiótica musical, ou seja, as representações de significação deliberadas da linguagem musical em seu inter-relacionamento entre o intérprete e o objeto interpretante, observando os limites e liberdades da partitura, assim como também o ato de criação e improvisação na interpretação musical, e como são corporificados por meio da ação do signo, da semiose entre linguagens musicais distintas.

Ana Bock (1997, p. 38), doutora em psicologia social, relata que “o homem se faz homem ao mesmo tempo que constrói seu mundo”. A autora descreve o ser humano como um ser ativo, social e histórico, cuja formação é realizada através de sua relação com a natureza, suas atividades e o relacionamento com os outros homens, da qual são construídas novas formas de satisfação de suas necessidades, adquirindo habilidades essenciais à sua sobrevivência na cultura humana. Tais habilidades estabelecem um conjunto de significados que tem como elemento mediador fundamental a linguagem, que interage com o meio em que vivem e com o mundo. Essa integração social, da qual ele compartilha por meio da linguagem e da troca, constrói e reproduz significados, estabelecendo um sentido pessoal para suas vivências que o capacita a interagir, criar e elaborar significados: “o indivíduo só pode ser realmente compreendido em sua singularidade, quando inserido na totalidade social e histórica que o determina e dá sentido a sua singularidade” (BOCK, 1997, p. 38).

Eero Tarasti (2006, p. 11-12) no livro *La musique et les signes*, discorre que desde o início do século XXI, estamos inseridos, como pano de fundo, nas mensagens musicais oferecidas pela rede de comunicação que nos circunda, pois estamos envoltos simultaneamente não apenas por todos os períodos da história da música, como também destinados a apreciar todas as culturas e estilos musicais em que se caracterizam grupos sociais específicos de uma sociedade pós-moderna. Em nossa rotina diária gastamos nosso tempo avaliando tudo – incluindo como nos comunicamos uns com os outros. Entretanto, nenhum objeto é compreendido pelo indivíduo se não tiver um sentido ou um significado: “a significação faz sentido a partir do momento em que pensamos sobre o que está sendo comunicado”¹⁶ (TARASTI, 2006, p. 12, tradução minha). O musicólogo (2006, p. 12) relata que: “a música fornece, como signo, o exemplo ideal do significante do comunicativo e, portanto, do semiótico por excelência”¹⁷ (TARASTI, 2006, p. 12, tradução minha).

¹⁶ “Il comporte de façon automatique une signification, et fait sens dès l’instant où i’on pense à *ce qui se communique*” (TARASTI, 2006, p. 12).

¹⁷ “Ainsi, la musique fournit en tant que signe l’exemple idéal du *signifiant* et du communicationnel, et par là du *sémiotique* par excellence” (TARASTI, 2006, p.12).

Imprescindível e imperante desde os primórdios da humanidade, a música é um modo de comunicação entre os indivíduos. Por meio dela expressamos hábitos, valores, costumes, crenças, sentimentos, afetos e experiências, imbuídos de significados inerentes a uma determinada época e sociedade.

Conforme Tarasti (2006, p. 33), a música, em sua efemeridade original, concebe de forma simbólica e constitui um arquétipo de toda a historicidade fenomenológica das experiências e vivências do indivíduo: “A música, em sua temporalidade essencial, constitui sem dúvida a metáfora e o modelo perfeito da vida humana: nascimento, morte, e tudo o que se passa entre eles. Através da música, transcendemos nossa situação experiencial”¹⁸(TARASTI, 2006, p. 32, tradução minha).

Em conformidade com o autor, o percurso temporal do enunciado musical na interpretação e no ato criativo, aduz um significado existencial dos valores e costumes do indivíduo consolidado mediante as suas práticas e experiências com a música, ou seja, é através da corporificação de atos externos aos nossos sentimentos e emoções, amalgamados a crenças e hábitos, constituídos de nossas raízes culturais e sociais estabelecidas na composição de nossa história vivida, que significamos o nosso fazer musical.

2.2 Reflexões lógicas sobre as práticas de performance e a significação dos processos criativos sob a perspectiva do *Pragmatismo* e da teoria da Abdução de Peirce

Em uma perspectiva filosófica da semiótica *peirciana*, evidencio o conceito de *Pragmatismo*, estabelecido nas Ciências Normativas¹⁹ constituído por Peirce (2005, p. 194), que se dispõe a instituir um método deliberado de conduta através das consequências práticas do pensamento, e carrega em sua essência a atribuição de metamorfosear de maneira singular e axiomática o real significado por meio de uma concepção lógica, gerada por ações decorrentes de nossas experiências fenomenológicas. Peirce (2005, p. 195) declara: “A fim de determinar o significado de uma concepção intelectual, dever-se-ia considerar quais consequências práticas

¹⁸ “La musique, en sa temporalité essentielle, constitue sans doute la métaphore et le modèle parfaits de la vie humaine: naissance, mort, et tout ce qui survient dans l’entre-deux. Par la musique, nous *transcendons* notre situation existentielle” (TARASTI, 2006, p. 32).

¹⁹ Ciência que se dispõe ao entendimento e compreensão dos fins, normas e ideias que guiam o sentimento, a conduta e o pensamento dos seres humanos, compreendida e subdividida em: estética, ética e lógica (SANTAELLA, 2019, p. 36).

“(…) A estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades do sentir, enquanto que a ética considera aquelas coisas cujos fins residem na ação, e a lógica, aquelas coisas cujo fim é o representar alguma coisa” (PEIRCE, 2005, p. 201).

poderiam concebivelmente resultar, necessariamente, da verdade dessa concepção: e a soma destas consequências constituirá todo o significado da concepção”.

Por esse viés, o intérprete na constituição de sua performance, exterioriza e significa seu discurso musical mediante suas experiências genuínas, logradas em um ato interpretativo e criativo real, ou seja, é através dessas ações que novos significados são gerados, os quais requerem ser elaborados de um designo efetivado de maneira coerente e reflexiva, por meio de uma concepção instituída por intermédio da integralidade dos resultados de hábitos conscientes, concatenados em relação à sua conduta.

Nesse ensejo, é importante compreender que na visão do *Pragmatismo peirciano*, é fundamental obter a conformidade entre a teoria e a prática de maneira a tornar a deliberação de nossos hábitos mais eficaz, de modo a conquistar um pensamento lógico de nossos conceitos – uma mente potencialmente cognitiva, intencionada a idealizar diacronicamente seus atos por meio das práticas experienciadas, as quais, por meio da experiência, devem ser observadas e analisadas, a fim de que se obtenha o autocontrole das ações que geram resultados positivos, desfazendo-se de toda prática não produtiva. Para Peirce (1992, p. 233), “A questão da excelência de alguma coisa depende de, se essa coisa preenche seus objetivos”.

Conforme Ibri (1992, p. 100), “(...) A vivacidade da mente está em sua capacidade de romper com hábitos, reconhecendo na novidade da experiência, seu elemento de mutabilidade, que se faz sujeito de uma nova crença, (...) traço evolutivo está na sua capacidade viva de alterar a sua própria conduta”.

Na visão do autor (2020, p. 23), os diversificados modos de conduta do indivíduo pela perspectiva do *Pragmatismo*, podem ser identificados e apreciados através da determinação da representação dos conceitos, crenças e costumes, ou seja, de todas as formas sógnicas, que de certa maneira delimitam e especificam as ações ou eventos pessoais e coletivos.

Em conformidade com o autor, considero que as práticas de performance musical são deliberadas mediante as experiências e vivências do intérprete, e o seu fazer musical, no momento vivo da interpretação, improvisação e criação, é concatenado mediante a compreensão e a incorporação de seus pensamentos, e consecutivamente à linguagem. Esse fazer musical preconcebido de forma racional, apresenta-se imbuído de significados amalgamados na diversidade dos fenômenos e pelo que eles carregam, de maneira que todos esses aspectos pertencentes às práticas e à conduta do performer, prenunciam a ação e a corporificação de novos atos interpretativos e de criações, um interligado ao outro, em consequência da referência anterior.

Considero importante destacar que as reflexões apontadas sobre o *Pragmatismo peirciano*, nos estimulam a obtermos uma conduta lógica de organização do pensamento. Toda ação para um determinado fim, para trazer resultados efetivos, necessita ser analisada através de reflexões, por meio de autocríticas, sobre quais objetivos se deseja alcançar e se esses objetivos estão sendo alcançados e aprimorados através dessas ações. Refletir, analisar e organizar mediante a uma lógica crítica do pensamento, fará com que toda a concepção idealizada pelo performer, alcance efeitos práticos plausíveis e proficientes.

Peirce (1992, p. 233) declara: a concepção de efeitos práticos concebíveis (...) “permite qualquer voo da imaginação, contanto que esta imaginação se depare, em última instância, com um efeito prático possível”.

Através dessa perspectiva, Ibri (2020, p.29) afirma que o “interpretante pode aqui ser entendido, simplificadamente, como um signo que significa num processo contínuo”. O autor acredita que o indivíduo, ao despertar uma mente racional, é capaz de antecipar atos futuros, mesmo sendo estes errôneos ou falíveis, mas evolucionariamente suscetíveis de crescimento.

Por esse viés, evidencio o ato interpretativo e criativo no momento da performance musical, em que o intérprete é o autor de uma nova concepção sonora e gestual corporificada por meio de uma linguagem peculiar e autêntica, visto que ele é possuidor de uma liberdade inventiva de determinar e significar a sua conduta mediante as escolhas interpretativas. O transcurso musical concebido a cada ação interpretativa e criativa cria e incorpora vários modos de significação que transcendem a exteriorização de um simples contentamento das emoções e dos sentidos, e se tornam vigentes e originais a cada momento presente de uma performance.

Através do *Pragmatismo* correlacionamos os processos cognitivos efetivados de forma investigativa e racional ao momento do fazer musical na performance por meio da lógica abstrata da Abdução de Peirce²⁰, que segundo Santaella (2019, p. 41) é um conceito filosófico apresentado por Peirce por meio da lógica crítica, definida como “símbolo argumental”, ciência que tem a finalidade de investigar as condições de verdades das formas de raciocínio e sua força procedente de cada tipo de argumento. Peirce (1992, p. 220) descreve que: “Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova. (...) a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa pode ser”.

²⁰ Para Peirce, a representação de estágios da investigação científica do raciocínio são inferências que se fundem e se envolvem incessantemente, designadas como Dedução, Indução e Abdução: “A lógica crítica foi assim desenvolvida como uma teoria unificada da abdução, indução e dedução. Enquanto a abdução é o quase raciocínio, lampejo da descoberta, responsável pelo nascimento das hipóteses” (SANTAELLA, 2019, p. 41).

Todo o pensamento racional se constitui em um processo gradativo de desenvolvimento por meio das práticas experienciadas, as quais estão inseridas e são constituídas em um âmbito de caráter antropológico e histórico. No âmago desse contexto, o intérprete traz a significação de seu processo criativo na performance de forma subjetiva e empírica, e corporifica uma concepção interpretativa e inventiva mediante uma autocomunicação de sua formatividade musical. Esta conduta requer ser empreendida de forma atenciosa e acurada, através da apreciação e compreensão consciente de padrões concebidos por meio de um pensamento coerente, ou seja, toda ação experimentada deve ser desenvolvida por intermédio de hábitos racionalmente intencionáveis, Ibri (1992, p. 115) expõe: “O raciocínio abduutivo parte da experiência observada para a construção do conceito”. Correlacionando este conceito de raciocínio abduutivo com o fazer musical na elaboração interpretativa de uma performance inventiva, acreditamos que o intérprete ao corporificar a significação de seu discurso musical, frui-se de um pensamento contínuo, do qual prevê e engendra, acontecimentos de atos interpretativos e criativos que lhe proporcionam novas concepções, de maneira a gerar diversificadas possibilidades interpretativas e criativas de seu enunciado musical.

Na performance, principalmente na criação e improvisação, o artista traz para o mundo as suas ideias. Dessa forma, o que tocamos e sentimos converge com as ações sobre os signos dos quais significamos, isto é, ato de interpretar, improvisar e criar, faz-se por meio do empreendimento criativo e imaginativo, os quais, na inferência abduitiva, ocorrem em razão de novas ideias surgirem como um *insight*, ou seja, uma nova inspiração de ato criativo nunca imaginado, mas que são induzidos a partir de ideias que já foram experienciadas, e determinadas por Peirce, como juízos perceptivos²¹.

Peirce expõe:

“(…) a inferência abduitiva se transforma no juízo perceptivo sem que haja uma linha clara de demarcação entre eles: ou em outras palavras, nossas primeiras premissas, os juízos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo das inferências abdutivas, das quais diferem por estar absolutamente além de toda a crítica. A sugestão abduitiva advém-nos como um lampejo. É no ato de introversão (*insight*), embora de uma introversão extremamente falível. É verdade que os diferentes elementos da hipótese já estavam em nossas mentes antes; mas é a ideia de reunir aquilo que nunca tínhamos sonhado reunir que lampeja a nova sugestão diante de nossa contemplação” (PEIRCE, 1992, p. 226).

²¹ “O juízo perceptivo é o resultado de um processo, embora um processo não suficientemente consciente para ser controlado, ou, para enunciar as coisas de um modo mais verdadeiro, não controlável e, portanto, não totalmente consciente” (PEIRCE, 1992, p. 226).

Por esse viés, cogito a valoração da formação construtiva de uma concepção musical criativa, interpretativa e performática, por meio da auto-observação dos processos e caminhos percorridos que auferem a mediação epistêmica contínua dos aspectos antropológicos, filosóficos e históricos sobre as práticas e condutas pianísticas entre linguagens distintas da música erudita, do jazz e popular.

3. Metodologia do campo de pesquisa

Esta pesquisa tem como intuito anunciar um arquétipo fenomenológico dos meios de significação em música mediante as experiências e vivências de músicos, pianista profissionais que transitam entre linguagens idiomáticas distintas. O relato de suas práticas e saberes musicais ao longo de suas vivências interpretativas e performáticas sob a perspectiva da manipulação do signo escrito (partitura), a corporificação e a significação dos sentidos entre linguagens distintas no erudito, popular e jazz.

Metodologicamente este estudo norteou-se por uma abordagem qualitativa em que uma entrevista foi utilizada como método de coleta de dados a fim de conhecer através das falas de cinco participantes voluntários, suas histórias de vida, experiências, crenças e hábitos, dentro do contexto social e cultural no qual estão inseridos, como também, a valorização dos processos fenomenológicos e da exteriorização dos significados, tendo por alicerce o signo musical.

Freitas Silva et al. (2006, p. 247-248) referem que a pesquisa qualitativa é constituída a partir do quadro representativo dos próprios sujeitos do estudo, tendo como objetivo a compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos específicos, e concerne ao pesquisador, decodificar o significado da ação humana e não apenas descrever comportamentos. A pesquisa qualitativa contém características peculiares: há imersão do pesquisador nas circunstâncias e no contexto da pesquisa; o reconhecimento dos atores sociais como sujeitos que produzem conhecimento e práticas; os resultados como fruto de um trabalho coletivo resultante da dinâmica entre pesquisador e pesquisado; a aceitação de todos os fenômenos como igualmente importantes e preciosos: o significado manifesto e o que permanece oculto. Nesse tipo de pesquisa os métodos de coletas de dados visam a observação participante, a história de vida, a história oral e as entrevistas, as quais captam a subjetividade dos participantes, e favorecem a intervenção dos agentes em sua realidade ou criam condições de transformar os contextos estudados.

Pelo fato de a natureza do objeto do estudo exigir interação entre pesquisador e pesquisado para contextualizar as experiências, vivências, sentidos e significados, a entrevista pode ser utilizada como uma técnica especial para coleta de informações diretas dos sujeitos investigados, constituindo um espectro variável de falas e discursos, e que podem ser externados desde uma conversa informal até um roteiro padronizado. O grau de formalidade da entrevista deve ser definido conforme os objetivos da pesquisa, de acordo com o tema a ser tratado, e sobretudo, o que é apropriado culturalmente para o grupo pesquisado, procurando sempre trazer questões receptivas que de maneira alguma causem constrangimentos aos

participantes. É importante nesse tipo de pesquisa proporcionar aos sujeitos participantes um ambiente acolhedor às suas falas, sem julgamentos nesse momento, pois, uma atmosfera e um clima descontraído e agradável, são fundamentais para que a entrevista flua com naturalidade, de maneira a proporcionar conforto e segurança, liberando os medos e constrangimentos entre sujeito e pesquisador.

Dentre os vários tipos de entrevista na pesquisa qualitativa ressalto a entrevista semiestruturada, que conforme Silva et al. (2006, p. 249) “trata-se de uma entrevista com ordem preestabelecida, além de ter perguntas fechadas e diretas, incluindo um número pequeno de perguntas abertas”, nas quais o entrevistador utiliza certa liberdade como também concede liberdade ao entrevistado.

Rosália Duarte (2004, p. 215-216) expõe que as entrevistas são essenciais quando se deseja conhecer e compreender práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados, o que proporciona ao pesquisador dedicar-se em profundidade, apurando indícios dos modos como cada um dos sujeitos percebe e significa sua realidade, estabelecendo informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se instituem no interior de um grupo, o que, em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dados. A realização de uma entrevista semiestruturada, aberta, que abarca o contar histórias de vida etc., propicia situações de contato, ao mesmo tempo formais e informais, de maneira a “provocar” um discurso mais ou menos livre, atendendo aos objetivos da pesquisa, e sendo de grande relevância para se obter um sentido no contexto investigado.

Duarte (2004, p. 220) também descreve que ao realizar uma entrevista atuamos como mediadores para o sujeito compreender sua própria situação em uma outra perspectiva, o entrevistador conduz o outro a se voltar sobre si próprio, impulsionando-o a buscar relações e organizá-las, refletindo sobre suas particularidades vivenciadas, dando um novo significado à elas, pois, ao avaliar seu meio social, ele estará se autoavaliando, e como enunciador, fará reflexões sobre questões das quais talvez não se detivesse em outras situações.

A análise dos dados emergentes da entrevista exige por parte do pesquisador grande cautela em sua interpretação, a autora (2004, p. 216) explica que ao instruímos sobre o material empírico, procurando extrair elementos que confirmem suas hipóteses de trabalho e/ou as conjecturas de suas teorias de referência, precisamos “estar muito atentos à interferência de nossa subjetividade, ter consciência dela e assumi-la como parte do processo de investigação”.

3.1 A entrevista fenomenológica

Leandro Ranieri e Cristiano Barreira (2010, p. 2-3), discorrem a fenomenologia como ciência e método teórico-filosófico, o qual visa a reflexão sobre os fenômenos, ou seja, aquilo que se manifesta, as experiências vivenciais do indivíduo. No que tange aos seus objetos e objetivos, o percorrer metodológico da fenomenologia predispõe ao pesquisador adentrar em contato com o conteúdo da vivência pré-reflexiva, deixando de lado, paulatinamente, tanto o posicionamento prévio de uma ciência e suas teses, como aquilo que define e valora o objeto de estudo, como pré-conceitos e pré-juízos, de maneira a efetivar como âmago da entrevista à subjetividade e as experiências humanas. Dentro deste processo epistemológico, identificar e compreender são verbos que, aplicados aos objetos, se adequam ao tipo de caminho e princípio proposto pela fenomenologia, pois, visam identificar a essência do fenômeno e a compreensão dos momentos de constituição da experiência na consciência do sujeito.

Na pesquisa, para os autores (2010, p. 3), a entrevista fenomenológica envolve as experiências vividas de pessoas no que se refere a um meio que possibilita a descrição das mesmas, e o mecanismo de coleta não é delineado como parâmetro da investigação, mas sim, como um recurso: “método é o caminho para se chegar em determinado lugar – cumprimento do objeto e resposta do problema de pesquisa –, valendo-se de procedimentos e instrumentos adequados e específicos”. A elaboração da entrevista é estruturada através de um roteiro com um determinado número de questões relacionadas entre si, as quais inclui uma ordem lógica e esclarecedora, de caráter invocativo a questões gerais a específicas durante a entrevista – e/ou de complexidade – de perguntas mais simples ou mais complexas. Além das perguntas estabelecidas previamente, as quais estruturam o roteiro da entrevista, perguntas não pré-determinadas, partem daquilo que aparece no percorrer do relato, sendo uma característica própria da pesquisa qualitativa, o que permite evidenciar o fenômeno, justamente porque a pergunta se articula a ele.

Outro aspecto de suma importância na entrevista é salientar a atenção ao conteúdo descrito por parte do pesquisador/entrevistador, de maneira a direcionar a entrevista ao conteúdo buscado e a elucidação de possíveis pontos obscuros durante a narrativa, como também, permitir ao entrevistado a descrição de sua fala de forma espontânea, possibilitando o acesso primeiro às experiências e percepções do sujeito. Ranieri e Barreira (2010, p. 4) explicitam que: “sendo assim, há não somente a liberdade da manifestação deste tipo de conteúdo subjetivo na entrevista, mas a própria intenção de que assim seja para que se garanta o acesso fenomenológico pretendido”.

Segundo os autores (2010, p. 4), a gravação e a posterior transcrição plena da entrevista tem como finalidade principal a leitura das narrações no momento da análise, concedendo ao pesquisador, num primeiro instante, a leitura atenciosa acerca do conteúdo e posteriormente, durante a análise dos dados emergentes das falas, assimilar e relatar como se manifesta o objeto investigado. Portanto, Ranieri e Barreira (2010, p. 7) descrevem que: “tematizar a entrevista fenomenológica como um procedimento metodológico em pesquisa qualitativa, orientada pela fenomenologia, possibilita ter como foco o processo como de pesquisa como um todo”.

William Gomes (1997, p. 305-306) apresenta uma visão associada ao sentido dos estudos sobre a experiência consciente¹ através de entrevistas, ou seja, a aplicação da entrevista como um estudo da vivência consciente na abordagem teórica e empírica da fenomenologia semiótica. O método fenomenológico como técnica para a interrogação da experiência consciente por meio do relato do seu conteúdo, tem como objetivo elucidar a pronúncia entre o real, a experiência e a consciência, possibilitando a separação dos preconceitos, em outras palavras, a total história significada das lembranças, juízos, valores, desejos e imaginações, ou seja, a experiência consciente desvenda-se a partir da significação dos acontecimentos que a instituem.

Segundo o autor (1997, p. 318), a semiótica como uma ciência que estuda os signos ou sinais no sistema que os constitui, esclarece de forma imperante o conceito de estrutura da experiência, que, embasada nestes termos, transcorre como um sistema significativo de expressão no discurso e na ação, ou seja, a ação explicativa da experiência consciente é um material sistematizado em uma certa estrutura de linguagem (fala, sons, pinturas, imagens, etc.), e a estrutura, é o sistema que dá significado a temática. Para Gomes, a linguagem cria-se na conjuntura em que as ações expressivas determinam a percepção, e efetua um papel interventor entre atos expressivos e perceptivos, efetivando-se em um processo comunicativo intrapessoal e interpessoal, redirecionado pela fenomenologia semiótica, isto é, “a comunicação do consigo mesmo, quanto a comunicação do eu com o outro”, permitindo uma aproximação e exploração de uma realidade que tem como intencionalidade a descoberta de formas mais aplicáveis e originais de se expressar (existir, funcionar, viver).

Gomes (1997, p. 319-320) relata que:

A fenomenologia preocupa-se com a base real (empírica) da experiência consciente, com a relação entre experiência (objeto) e consciência (sujeito). A semiótica redefine esta base real em um sistema de códigos (sinais e símbolos) e assim especifica um

¹ “O termo experiência consciente é entendido como tratando-se de uma capacidade e uma habilidade comunicacional” (GOMES, 1997, p. 306).

modo de organização e de relação entre o que é percebido e o que é expresso. Esta relação cria, a cada momento, o sentido (constituído de sinais e símbolos) que é a experiência consciente.

Para o autor (1997, p. 321-323) a experiência consciente é um ato comunicativo, pois, a mensagem revelada carrega particularidades já vivenciadas do indivíduo, sendo o objetivo maior destas investigações a coleta dessa mensagem, das experiências e vivências. É nessa perspectiva que se introduz a entrevista, como um convite a comunicação, com o intuito de saber como diferentes pessoas vivenciam uma certa condição que é comum a elas. A entrevista serve como um canal de comunicação, sendo disposta em torno de um roteiro direcionado a determinados temas, mas aberto para ambiguidades, e tem como objetivo explorar o mundo vivido do indivíduo, momento em que o entrevistador deixa-se conduzir pela expressão do entrevistado e oferece suas percepções, reduzidas na expressão, para serem especificadas pelo entrevistado. Neste procedimento há uma mediação da linguagem (verbal e não verbal) gerando momentaneamente uma inter-relação de experiência entre dois comunicantes. O relato das experiências por meio da entrevista e as sensações do encontro com o entrevistado, instituem um objeto de experiência para a consciência do pesquisador, nas quais se constituem técnicas que conduzem à descrição, sendo: a descrição, a redução e a interpretação, os três passos básicos que constituem o método fenomenológico². Gomes (1997, p. 326) explicita:

O modelo da fenomenologia semiótica caracteriza-se por sua preocupação em decifrar, compreender e esclarecer o real, a situação empírica que se constitui em objeto de estudo. Concentra-se em um movimento de investigação que parte do real (mundo vivido, sujeito corpóreo e situado), para voltar ao real (recolocar, ressituar). O uso do termo decifrar está claramente contextualizado na função mediadora da linguagem. Decifra-se um código organizado, tornando-o inteligível pelo sistema ao qual pertence. Na tradição semiótica, este deciframento constitui-se, também, de três movimentos que definem níveis de relações entre significante e significado.

Gomes (1997, p. 326-327) declara que na constituição desses três movimentos, denominados por Lanigan (1988, apud Gomes, 1997, p. 327) de: conotação (significando a pontuação da expressão), metalinguagem (significando a pontuação da percepção) e

² O método fenomenológico se constitui em um movimento triádico que abarca a descrição, redução e interpretação dos dados colhidos durante o momento da entrevista (GOMES, 1997, p. 323). “A fenomenologia semiótica preserva os três passos de acesso à experiência consciente. A descrição continua sendo a atividade metodológica básica, mas entende-se que a atividade descritiva da experiência consciente é um conteúdo organizado em uma certa estrutura de linguagem (fala, sons, pinturas, imagens, etc.). A estrutura é o sistema que dá sentido ao conteúdo. Nesta nova orientação, o trabalho de redução é a investigação das diversas partes do sistema para descobrir o sentido da estrutura em si. Já o trabalho da interpretação é questionar os relacionamentos possíveis entre o sistema e suas partes” (GOMES, 1997, p. 318).

interpretação (significando a pontuação do sentido), e que definem os níveis de relações, o primeiro nível, o significante, é único em sua aplicação não sendo clara sua relação com o significado, “se é que existe alguma” (GOMES, 1997, p. 327). O segundo nível, apresenta uma separação com o nível anterior, porém continua existindo a relação de um para o outro. No terceiro nível, tem-se uma relação única entre os dois anteriores (conotação e metalinguagem), formando um signo, de unidade real ou aparente. Para Gomes toda esta análise de procedimentos para a redação de uma descrição, é definida como redução, e a descrição já é, ativamente, uma interpretação, mesmo que o seu intuito seja o de desvendar o original.

3.2 Análise de conteúdo

Laurence Bardin (1977, p. 30-31) explana sobre um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam à discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados, o qual denomina-se análise de conteúdo. Por meio das ciências humanas a análise de conteúdo de mensagens aborda todas as formas de comunicação (e até significação), seja qual for a natureza do seu suporte, dispondo como material de escolha a codificação linguística, a qual engloba duas funções que interatuam e corroboram uma com a outra: função “*heurística*” (de caráter exploratório, investigativo), e função de “*administração da prova*” (hipóteses sob a forma de questões ou de afirmações provisórias, servindo de diretrizes para uma comprovação ou informação). A análise de conteúdo não se refere apenas a um instrumento, mas sim à um leque de ferramentas, intensificadas por uma grande diversidade de formas e adaptações à um campo de aplicação excessivamente extenso: as comunicações, nas quais buscamos compreender aquilo que está por trás das palavras e sobre as quais nos debruçamos, buscando outras realidades através das mensagens.

Portanto, segundo a autora (BARDIN, 1977, p. 42), o material, o funcionamento, o objetivo e o conceito do que é análise de conteúdo, podem ser descritos da seguinte forma:

(...) um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

Bardin (1977, p. 42-43) afirma que o analista detém à sua disposição (ou cria), “todo um jogo de operações analíticas, mais ou menos adaptadas à natureza do material e à questão que procura resolver”, pois pode utilizar um ou diversificados procedimentos com o objetivo de enriquecer os resultados, ou de aumentar a sua legitimidade, pretendendo dessa maneira

alcançar “uma interpretação final fundamentada”. Para a autora (1977, p. 44-45) há duas práticas científicas intimamente ligadas à análise de conteúdo: a linguística e as técnicas documentais. A análise de conteúdo na linguística visa os seguintes objetivos: a palavra como o aspecto individual e atual (em ação) da linguagem; a palavra como prática da língua realizada por emissores identificáveis, em que a análise de conteúdo toma em consideração as significações (conteúdo). A análise documental é estabelecida como um processo ou um grupo de operações que visa representar o conteúdo de um documento sob a forma diversificada do original, com o intuito de facilitar num estado posterior o seu parecer ou designação.

Claudinei Campos (2004, p. 611-612) retrata que no universo das pesquisas qualitativas, a seleção de métodos e técnicas para a análise de dados tem como preceito promover uma visão heterógena em relação a soma dos dados recolhidos no período da coleta, isso se deve, sistematicamente, à multiplicidade de significados atribuídos ao criador de tais fatos, ou seja, sua personalidade plurívoca numa análise naturalística. O autor compreende a análise de conteúdo como um método para explorar dados qualitativos, definindo-a como: “um conjunto de técnicas de pesquisa cujo objetivo é a busca do sentido ou dos sentidos de um documento”. A análise de conteúdo é delimitada por dois extremos: a linguística tradicional (análise de conteúdo que compreende os métodos lógicos estéticos, os quais procuram os aspectos formais do autor ou texto), e a interpretação do sentido das palavras, a hermenêutica, que abarca métodos semânticos que pesquisam as conotações que formam os variados sentidos de uma imagem, de um enunciado ou de um discurso.

No que se refere ao pesquisador, Campos (2004, p. 613) expõe que a análise de conteúdo não deve ser excepcionalmente envolvida ao texto ou a técnica, pois tais formalidades em excesso prejudicam a criatividade e a habilidade intuitiva de quem investiga uma temática, conseqüentemente, “nem tão subjetiva, levando-se a impor as suas próprias ideias ou valores, no qual o texto passe a funcionar meramente como confirmador dessas”, ou seja, a análise de conteúdo necessita reconhecer outros tópicos que tendem a ser externados à medida que são interpretados, atentando-se ao contexto social e histórico sob o qual são constituídos.

4. Interpretação dos dados emergentes da pesquisa

Após a imersão no campo de pesquisa das cinco entrevistas realizadas, transcritas na íntegra, apresento os conceitos resultantes das narrativas. Primeiro trago um breve resumo da história de vida de cada participante, depois exponho no formato de diagramas, especificados através de categorias temáticas, a redução da fala desses participantes, seguida do texto que traz a análise e interpretação dos dados resultantes, o qual articula com a literatura do capítulo 2 e capítulo 3, com o intuito de trazer as diversificadas formas de significar o fazer musical na performance entre o trânsito das linguagens da música erudita, popular e do jazz.

Aproximação com a história de vida do participante 1

O participante 1 é pianista, professor e arranjador musical, atuando com importantes nomes da música popular brasileira e internacional.

Conta que cresceu em um ambiente familiar, no qual a música estava presente em boa parte do seu dia a dia. Na rotina da família, as comemorações de aniversários e outras datas festivas, eram sempre realizadas com muita música, em razão de que muitos dos membros, tios, tias e primos, tocavam algum instrumento musical.

Influenciado por seu irmão mais velho a estudar música no Conservatório Municipal de Música de Bagé - RS, iniciou sua vivência musical realizando um curso de flauta doce, evento esse que ficou marcado de forma significativa na sua vida. Relata que essas aulas eram ministradas de maneira livre, lúdica e criativa. Cita que sua professora se sentava para tocar piano e enquanto tocava, pedia que improvisasse na flauta: “a minha professora de flauta doce foi uma das pessoas mais importantes da minha vida, porque ela me fazia improvisar, me fazia entender a música como uma expressão, como uma brincadeira, ela dizia: eu vou tocar aqui no piano, e você toca aí o que você quiser”.

Expôs que a partir dessa experiência iniciou os estudos de piano clássico no mesmo conservatório, efetivando o curso completo de flauta doce, piano e teoria. Nesse ínterim, encorajado e incentivado pela mãe, participou de alguns concursos de piano, recebendo menção honrosa em um deles e figurando entre os cinco finalistas em outro.

Sua afinidade com a música popular estreitou-se por influência de seu já citado irmão, o qual integrava uma banda de baile que continha em seu repertório várias obras de Música Popular Brasileira (MPB). O participante expôs que os instrumentos que compunham a banda (bateria, baixo acústico e guitarra) o deixavam deslumbrado e atraído pela sonoridade.

Mais tarde, foi convidado para participar de uma banda de baile como pianista, e por intermédio desse acontecimento, começou a aprender de forma oral e aural a como tocar os acordes e melodias específicas do repertório de música instrumental brasileira. Explica que o desenvolvimento e a evolução, inerentes às estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas e do repertório da música popular, como também a sistematização de melodia/cifra, foram conquistados de maneira empírica: “aprendi tudo sozinho, porque não tinha professor de música popular naquela época”.

No transcorrer das suas vivências e experiências, realizou um curso de extensão em piano clássico no Instituto de Artes de Porto Alegre, no qual teve a oportunidade de receber orientação de renomados professores da área pianística, teórica, harmônica e rítmica, evento

esse que foi um diferencial na sua vida como pianista: “ter a oportunidade em fazer aula com esses grandes professores da música, fez-me compreender e resolver várias questões relacionadas a interpretação e técnica pianística, como também a desenvolver um ouvido atento e apurado”. Chegou a iniciar um curso de Bacharelado em Música – piano no Instituto de Artes da UFRGS, mas não o concluiu. .

O participante exterioriza que a música popular e o jazz tornaram-se cada vez mais presentes na sua rotina de vida, tornando-o um profissional realizado, além de fortificar sua vivência no transitar entre essas linguagens distintas.

Aproximação com a história de vida do participante 2

O participante 2 é pianista e arranjador, atuou com grandes nomes da música popular brasileira e internacional. Mestre em Teologia na Andover Newton Theological Seminary, Bacharel em Engenharia Musical pela *Berklee College of Music*, em Boston, onde também atuou como professor.

Explana que a história do seu percurso musical sobreveio de maneira não usual, pois o participante declara que o desejo em aprender a tocar piano nasceu ao assistir um programa de música que passava na TVE Brasil, no qual se apresentavam pianistas renomados da música clássica, como Arthur Rubinstein. Também conta que cresceu frequentando uma comunidade religiosa, em um ambiente cristão- evangélico, no qual havia a tradição de grandes corais-sacros e de grupos vocais, e através das experiências e vivências com a música clássica e gospel, a sua motivação e prática com essas linguagens, como também tirar música de ouvido, se tornaram mais intensas e constantes.

A improvisação musical tornou-se uma prática necessária no ambiente cristão do qual participava, visto que, naquela época, não haviam partituras com arranjos específicos de acompanhamento para piano das músicas sacras e dos cânticos litúrgicos, e os pianistas acompanhadores interpretavam por meio da partitura a 4 vozes para coro, por consequência, tornava-se essencial a criação momentânea de novas formas de acompanhar ao piano. Segundo o participante, este ato inventivo era corporificado de maneira intuitiva, visto que a sua compreensão e entendimento musical teórico, harmônico e rítmico eram ainda restritos e insuficientes.

A assimilação da linguagem popular através do sistema melodia/cifra, também foi um caminho musical percorrido pelo participante, a qual, foi desenvolvida rudimentarmente de forma empírica no violão.

Aprimorou seus estudos de piano com professores particulares, bem como na Escola Nacional de Música e na Escola de Música Villa-Lobos, ambas no Rio de Janeiro, desenvolvendo um repertório com música brasileira e estrangeira.

Aproximação com a história de vida do participante 3

O participante 3 é pianista, arranjador e atua como professor particular de harmonia funcional e piano popular. Como intérprete, desenvolve um trabalho instrumental em um duo de piano e bateria, em que elabora a recriação de músicas brasileiras, de standards de jazz e algumas peças específicas do repertório erudito, criando novos arranjos harmônicos e rítmicos diversificados, externando e corporificando um modo peculiar e intrínseco de suas interpretações performáticas.

Narra que suas origens e influências musicais descenderam por meio de seus pais e avô paterno. O início da sua história na música ocorreu por intermédio do pai, músico amador que tocava guitarra portuguesa e violão, e de seu avô, que era o proprietário de um circo no qual atuava como palhaço.

O pai do participante foi um grande incentivador lhe proporcionando acesso aos seus primeiros métodos de teoria, harmonia e partituras de repertório de música clássica, além de o incentivar a ter o hábito de tirar músicas de ouvido: “ficávamos buscando novas sonoridades melódicas e texturas harmônicas, ouvíamos uma música e buscávamos aquela mesma sonoridade no piano”.

No decorrer de sua história, estudou piano com professores particulares e realizou o curso de música popular brasileira na Escola de música Villa-Lobos no Rio de Janeiro, na qual efetuou um estudo mais elaborado de harmonia funcional.

A sua trajetória musical profissional foi consolidada mediante suas práticas e experiências como pianista e arranjador de grandes grupos e nomes da música popular brasileira, como também de sua vivência em trabalhos na noite do Rio de Janeiro.

Aproximação com a história de vida do participante 4

O participante 4 é pianista, professor e pesquisador em uma universidade e desenvolve um projeto de pesquisa sobre a *Expertise* na performance do piano popular. Atualmente desenvolve um projeto musical no qual é o pianista intérprete e arranjador de um trio instrumental, composto por piano, baixo e bateria, efetivando uma releitura com a elaboração de novos arranjos e improvisação de compositores da música popular brasileira.

Descreve que suas experiências e vivências musicais iniciais, transcorreram por meio do aprendizado com o órgão eletrônico e o violão, e, em razão da didática de ensino não ser aplicada de forma sistematizada e intrínseca ao aluno, as suas sensações e práticas com os instrumentos não sucederam de forma aprazível, por conseguinte a essas experiências, relata não ter sentido afinidade com os instrumentos. A sua história com o piano, iniciou e ocorreu por meio de um olhar atencioso de sua mãe, que observou seu interesse e afinidade com o instrumento, motivando-o a ter aulas com uma professora particular.

Após suas vivências ao piano serem praticadas de maneira informal, a transmissão de conhecimento entre as linguagens da música popular e erudita no início de seus estudos formais, realizaram-se de maneira distinta, de acordo com o participante, o idiomático da música popular foi desenvolvido inicialmente por meio da sistematização de melodia/cifra, e o idiomático da música erudita se deu por texto escrito – partitura, e mediante as experiências vividas com o aprendizado inicial dessas linguagens, o participante relaciona-se com a música popular de forma mais afeiçoada e aproximada.

Desenvolveu uma formação musical em razão de seus estudos no *Conservatório de Música W. Mozart* em Ribeirão Preto - SP, com formação técnica em piano erudito e popular, graduação em Música Popular Brasileira pela Unicamp, mestrado e doutorado em Psicologia e Cognição Musical.

Aproximação com a história de vida do participante 5

O participante 5 é pianista, professor e arranjador musical. É realizador do Curso online de piano popular e de jazz – *Piano Talks*, e desenvolve um trabalho em um trio de música instrumental, elaborando canções autorais e interpretações de música popular brasileira e de jazz.

Relata que as primeiras vivências e experiências musicais, foram instituídas por meio da proximidade e convivência com seu avô, o qual tocava instrumento de percussão de maneira simples e descontraída. E por intermédio deste, começou a tocar violão informalmente nas missas da igreja católica, tirando as músicas de ouvido.

O seu primeiro contato com o teclado musical intercorreu de modo inesperado, através de um grande amigo que tocava em uma banda de baile da cidade, convidando-o para tocar na banda. Por meio dessa experiência começou a estudar o instrumento sozinho, ouvindo e tirando de ouvido o repertório de músicas regionais compostas para o acordeon, transportando para o teclado as melodias e harmonias características do instrumento, como também o repertório específico de bandinhas alemãs, assim como e de melodias desenvolvidas para os instrumentos de sopro: “essa foi minha escola inicial, tirando muita música de ouvido”. Através dessas práticas aurais, o participante desenvolveu de forma aprazível, habilidades e um estilo peculiar de improvisar e criar. O participante acredita que foi mediante a essas práticas que ele começou a se interessar pela linguagem jazzística, principalmente pelo estilo *Bebop*.

Iniciou sua formação musical na *Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior* e no *Conservatório de Música de Belas Artes*, ambos em Joinville - SC. O participante ressalta o aprendizado que teve com um professor de música erudita, o qual o incentivava a ouvir outros estilos e a compor. No decorrer de sua história musical e da vivência com outros pianistas profissionais, que transitavam entre as linguagens da música erudita, jazz e popular, e tinham uma competência peculiar interpretativa na construção sonora do trânsito entre essas linguagens, o participante expõe que percebeu e experienciou a música em seus aspectos relacionados a interpretação, criação e improvisação por uma perspectiva peculiar.

Narra que a compreensão do “fazer musical” em sua vida se deu em razão de suas experiências culturais e sociais do contexto musical do meio em que estava inserido, como a convivência e interação com amigos que compartilhavam o mesmo gosto musical, além da participação em festivais de música popular e de jazz que aconteciam na região, como também a oportunidade em ter aulas de prática de conjunto com grandes pianistas da música instrumental brasileira em tais festivais. O desenvolvimento de sua formação musical em piano

clássico ocorreu na Escola Municipal de Música de São Paulo, e mestrado em Composição pela USP.

DIAGRAMA 1

**O SIGNIFICADO E O SENTIDO DA MÚSICA
NA VIDA DOS PARTICIPANTES**

P1

Em sua visão, a música tem um significado peculiar em sua vida: “É a expressão de alguma coisa que não consigo expressar em outro lugar, é um meio de expressão único, é uma linguagem com capacidade de comunicação viva”.

P3

Acredita que a música em sua concepção, é uma forma de expressão significada por meio de um fazer musical original pelo instrumentista, é uma linguagem que deve fluir e comunicar de maneira genuína: “A música é a minha vida, não tenho outra visão da vida que não seja a música”.

P2

Manifesta o pensamento de que a música é uma linguagem que se expressa e comunica ao âmago do indivíduo.

P5

Relata que o conhecimento adquirido por meio as experiências diversificadas, revelaram e tornaram consciente o significado de sua existência: “A música é o meu jeito de me entender nesse mundo, é o jeito em que eu me entendo como pessoa, como ser humano, é o que eu tenho de melhor para contribuir e oferecer”.

P4

Expõe que é por meio do fazer e da interpretação pianística que ele representa e significa suas emoções e valores como indivíduo: “É através do piano que consigo me expressar”.

DIAGRAMA 2

**O SIGNIFICADO E O SENTIDO DE TOCAR PIANO
NA VIDA DOS PARTICIPANTES**

P1

“Quando eu vi, o piano fazia parte da minha vida assim de uma forma que não tinha como voltar atrás, era espécie de um mundo particular, aquele clichê mesmo, uma forma de expressão que eu não encontrava em nenhum lugar”.

P3

“O piano é isso, uma forma de expressão que você faz, é como você falar, tem que construir as ideias de uma maneira mais natural possível. “Tocar piano é uma forma de expressão, é como falar, busco construir as ideias de uma maneira mais natural possível”.

“Tocar piano pra mim, está relacionado com sucesso. Eu sou uma história de sucesso, porque eu faço o que eu gosto e foi o que eu sempre quis, isso pra mim é um sucesso”.

P2

“Tocar piano para mim, é ter o privilégio de poder expressar essa linguagem, e de poder falar e comunicar as almas dos ouvintes”.

P5

“Eu descobri que é o melhor instrumento que eu poderia ter escolhido, porque é rico e amplo de possibilidades”.

P4

“Tocar piano pra mim representa liberdade, no sentido de que as vezes a gente quer se comunicar e mostrar, expressar alguma emoção para alguém e nem sempre a gente consegue, e eu acho que através do piano consigo me expressar”.

Diagramas 1-2

O significado e o sentido da música e de tocar piano na vida dos participantes

A música se manifesta de forma singular a cada ser humano. No transcorrer de nossas vidas, as experiências que vivenciamos a cada escolha que fazemos, acontecem de modo subjetivo e individual, pois percebemos e apreciamos tudo ao nosso redor de maneiras diferentes, influenciados por diversos aspectos antropológicos, pelas experiências pessoais e afinidades, e todo este desenvolver de nossa história se transforma em um processo único e especial.

Conforme as narrações externadas pelos 5 participantes, pôde-se constatar que a música revela e exprime (ou simboliza) sentidos e interpretações únicas em suas vidas. Através deste significar cada participante expressa os sentidos mais profundos de seu âmago, manifestando e corporificando por meio de seu fazer musical, suas emoções, seus afetos, suas crenças e costumes, incorporando uma linguagem intrínseca que se transmite de forma autêntica e verdadeira. **P4** expressa que é por meio do fazer musical que traduz e significa seus valores e sentidos como indivíduo. Consoante a esse olhar, Pareyson (1993, p. 13), anuncia que na arte, o fazer musical é o que dá à música um sentido e propósito, pois este “modo de formar” é o resultado da amálgama entre a essência do performer e seu meio de expressão, gerando uma matéria viva incorporada através de ações vigentes transmutadas mediante a uma identidade singular.

Na perspectiva dos 5 participantes a música é um canal pelo qual eles se expressam e se comunicam de modo a transcender as barreiras das linguagens em um contexto social e cultural, pois no momento de suas performances, eles enunciam particularidades próprias que poderiam não fazerem-se evidentes e compreendidas de outra maneira, e conseqüentemente geram uma conexão emotiva com o público de modo que a sua formatividade musical, torna-se uma forma de representação e expressão da sua arte, que reflete sua personalidade e que transmite suas idealizações. **P1** acredita que a música é: “*a expressão de alguma coisa que não consigo expressar em outro lugar*”. **P5** declara: “*é o meu jeito de me entender nesse mundo, é o que eu tenho de melhor para contribuir e oferecer*”. Na visão de Bock (1997, p. 38), é por intermédio dessa integração social entre os indivíduos, exteriorizada subjetivamente e relativamente através da manifestação da linguagem, que significamos a nossa forma de ver o mundo e estabelecemos vínculos de pertencimento com determinados grupos sociais. Para **P2** a música é uma forma de expressão de linguagem pela qual ele se comunica e interage

intensamente ao íntimo do ouvinte. Na concepção de **P3** a música se expressa e significa através de uma performance em que a linguagem se comunica de maneira fluente, verdadeira e própria.

Observo a partir dos relatos descritos pelos 5 participantes, que a música para eles tem um significado primordial de existência. É possível perceber através de suas falas, que os participantes possuem uma visão holística em relação às suas crenças concernentes ao objetivo pelo qual eles acreditam ter a música e conseqüentemente o fazer musical pianístico como um propósito de vida, pois em suas perspectivas, significar a sua essência através do instrumento – piano, não é somente uma simples vaidade de se conquistar uma visibilidade ou reconhecimento profissional, mas sim, a melhor e maior forma de simbolizar através de sua formatividade musical, o seu desígnio de vida. É por intermédio desse significar pianístico que eles constroem e idealizam com a sociedade e ao mundo a sua história.

DIAGRAMA 3

**SIGNIFICADOS E AFETOS NO TRANSITAR ENTRE
IDIOMÁTICOS DISTINTOS**

P1

Manifesta a crença de que a interação entre as linguagens idiomáticas propicia e constitui ao performer uma compreensão, corporificação e tradução de uma linguagem peculiar e empírica na interpretação. Para o participante, através dessa comunicação entre os idiomáticos, se engendram diversificadas formas na elaboração e transmissão dos afetos e sentimentos na performance. “Eu acredito que a música seja isso, acredito que é uma a tradução de uma subjetividade. Eu acho que a gente faz música pra que todas essas ferramentas, se traduzam em uma linguagem pessoal”.

P1

Acredita que o pianista necessita corporificar as especificidades e características de cada linguagem, seja música erudita, popular ou jazz. “O pianista que estudou erudito e toca o popular, mas toca popular como se estivesse tocando música erudita, não entendeu que são linguagens diferentes”.

P5

Declara que as experiências e vivências intrínsecas, culturais e sociais do indivíduo, são expressas e corporificadas por meio de uma coreografia gestual na performance. “Nós temos a memória musical afetiva, sonora, tudo o que você passou fica, todo o tipo de música tem um no gestual, tem uma coreografia”.

P4

Reconhece que as vivências e experiências adquiridas no transitar entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, foram corporificadas, proporcionando-lhe uma interpretação mais elaborada e sofisticada em relação a técnica, sonoridade e a gestualidade.

P3

Expõe que uma interpretação e performance não corporificada, dificilmente conseguirá transmitir seus afetos e sensações. “Se eu fizer só com a mão e não pensar, vai sair alguma coisa ali, mas não vai emocionar ninguém”.

P2

Considera que a compreensão, assimilação e corporificação interpretativa de um idioma somente é alcançada por meio da prática e desenvolvimento constante dos elementos idiomáticos atinentes a cada linguagem. “É desenvolver o conhecimento, saber a peça tão bem como deveria ser feito, o que é necessário, que quando ela se torna pessoal, o ouvinte possa ouvir minha personalidade, mas com elementos que o compositor desenhou a peça”.

P4

Narra que a exteriorização e corporificação de suas subjetividades e idiosincrasias, em uma performance criativa e improvisada, estão relacionadas ao tipo de público presente e a seu meio social e cultural. “A improvisação precisa fazer sentido para o público ouvinte”.

P1

Expressa que é fundamental adquirir o domínio específico de cada linguagem por meio das vivências e experiências com o idioma para alcançar uma interpretação afetiva emocional corporificada. “Então quando eu estou improvisando, eu estou tocando, aquilo na minha mente está vindo naquele momento, ideias, mas também estou usando uma série de coisas que eu já lidei, processos que já vivi, estou expondo ideias que já consolidei, com ênfases, ideias que já estão familiarizadas no meu expressar”.

P4

Transporta um cuidado estético-sonoro musical corporificado entre as linguagens idiomáticas, estando sempre atendo a qualidade da sonoridade produzida.

P3

Apresenta que as sensações e afetos na interpretação são exteriorizadas de maneiras distintas através do corpo. Cada linguagem idiomática corporifica gestuais diversificados subjetivos as suas especificidades e peculiaridades. “São estilos diferentes, então seu corpo vai sentir diferente também, o gestual muda dependendo do que você toca”.

P5

Relata que a elaboração e constituição da incorporação dos elementos característicos de cada idiomático, permanecem de maneira profícua em suas práticas de estudo e repertório pianístico

P1

Afirma que a constituição e integração na linguagem da música popular e jazz foram assimiladas e corporificadas de maneiras empíricas, através de seus estudos e práticas no instrumento. “Fui descobrindo sentado no piano, como eu toco samba, como eu faço uma levada de baião, isso foi sozinho”.

P1

Narra que a incorporação e corporificação das especificidades e peculiaridades na criação e improvisação precisam ser desenvolvidas e aperfeiçoadas de forma profícua nas práticas e estudos diários. “A improvisação não é um mergulho no escuro, a gente se prepara pra improvisar também”.

P4

Descreve que na música popular e no jazz ele sente uma maior liberdade interpretativa na corporificação de seus afetos, e na solidificação de seus conhecimentos e habilidades pertinentes a improvisação musical.

P1

Acredita que as perquisições relativas à criação e corporificação rítmica na improvisação, são habilidades intensamente desenvolvidas por meio da prática e estudo da música popular e jazz.

P5

Tem a visão de que a manifestação das particularidades e subjetividades idiomáticas de cada linguagem específica, é inerente aos contextos culturais e sociais originais pertencentes a expressão do idioma. “Cada linguagem manipula de forma diferente o mesmo tipo de acorde, tem um jeito de falar diferente que são atravessados pela cultura do lugar”.

P5

Considera de forma significativa as experiências idiomáticas da linguagem por meio da percepção sonora e visual, decorrentes de uma atmosfera musical pertencentes ao idioma. “Uma das dificuldades que eu vejo que é: a pessoa não frequenta aquele ambiente do qual ela está estudando, ela consome música clássica, estudou clássica a vida toda, e quer tocar o Jazz, quer tocar o popular, mas ela não frequenta, ela não vai em apresentações, ela não vai numa roda de choro, ela não vai ver o jazz, uma de Jam Session, frequentar o estilo que você está querendo é muito importante”.

P2

Acredita que o conhecimento, as vivências e experiências entre as linguagens idiomáticas da música erudita, popular e jazz, lhe proporcionaram uma forma peculiar e singular na interpretação.

P2

Declara que as crenças e costumes, o meio social e cultural no qual você adquiriu suas vivências e experiências, a sua história de vida, são elementos que engendram no intérprete uma personalidade original interpretativa. “Então eu diria que a sua história influência como você toca, faz com que você se torne único em tudo”.

P5

Compartilha o pensamento de que a aptidão de percorrer fluentemente dentre os discursos musicais distintos, é fruto de um artesanato efetivo e da inventividade musical. “Tem que ter um artesanato constante, você precisa ter algum tipo de exercício onde possa relacionar conceitos, teorias, ouvido, e com a mão no instrumento”.

P5

Declara que transporta o conhecimento entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz por meio de uma análise musical precisa e aprofundada das obras de autores específicos de cada idiomático, e de um estudo estilístico adequadamente elaborado dessas linguagens. “Eu procuro olhar muito para este diálogo através do estudo dessas linguagens, as notas de uma improvisação do Charlie Parker por exemplo, tem a ver com o choro do Pixinguinha, tem a ver com o prelúdio de Bach, só que a grande diferença, o que muda é a maneira como eles estilizavam essas notas, como eles manipulavam de um jeito pessoal é o que muda, então eu tenho muito interesse de olhar pra essas maneiras”.

P1

Tem a concepção de que o discurso musical transportado entre as linguagens do erudito, popular e jazz, são apresentados de maneiras distintas. O participante anuncia que ao tocar música erudita, suas sensações detêm um significado mais estético, inerente à apreciação e contemplação. E ao tocar música popular e jazz, é transportado um conhecimento criativo que transcorre e flui no momento. “Eu tenho um prazer estético ao tocar uma partitura que é diferente de tocar uma música improvisada, porque seu eu for tocar *Beautiful Love* três vezes, a cada vez que eu for tocar será diferente, e isso não vai acontecer em uma interpretação de Bach”.

P5

Externa vigorosamente que se relaciona de maneira íntima com a música popular e o jazz. Na visão do participante os aspectos fenomenológicos sociais e culturais de suas vivências e experiências são traduzidos e corporificadas com uma maior especificidade e naturalidade em suas performances com a música popular e jazz. “Quando eu toco popular e jazz a sensação é de casa, sensação é de muita familiaridade, porque é o ambiente que cresci, minha primeira língua”.

P3

Valoriza a importância de o instrumentista construir uma auto-observação relacionada aos aspectos perceptivos e apreciativos do corpo nas práticas de estudos técnicos e de repertório musical. Em sua visão os significados musicais são externados no corpo de maneira singular, a corporificação destes significados são subjetivas as vivências e experiências de cada performer. “Eu acho muito importante você se observar, cada músico expressa o corpo de uma maneira, o corpo, a mão precisa ter um posicionamento correto”.

P4

Expressa que vivencia e pensa de maneira distinta ao interpretar música erudita, popular e jazz.

P4

Exterioriza que ao interpretar música erudita manifesta uma maior preocupação concernente a estética sonora e a técnica corporal. “Eu sinto que ao tocar música erudita eu fico muito preocupado com cada nota, com o peso de mão e de braço, me preocupo em alcançar um resultado do qual imaginei”.

P2

Anuncia que ao interpretar música erudita, apresenta-se uma preocupação e cautela mais intensa pertinentes aos elementos característicos da linguagem.

P2

Manifesta a crença de que na interpretação e na inventividade do fazer musical, uma sintonia se instaura no corpo, na mente e no espírito, uma espécie de “junção entre o intelecto e o coração, e que o intérprete, se torna um transmissor formador de uma nova realidade sonora. “O elemento emoção, o elemento espiritual, entendimento que isso é uma língua, e eu sou nesse momento só um canal, mas agora que eu sei os elementos, eu sou um instrumento pra passar a mensagem para as almas presentes”.

P4

No ato interpretativo apresenta um olhar cuidadoso relacionado a uma fidelidade estética inerentes aos idiomáticos estilisticamente pertencentes a cada linguagem. “Tenho uma preocupação com a fidelidade estética, que a meu ver, é um pouco da essência existente em cada período musical”.

P1

Manifesta um enorme contentamento ao tocar música erudita. O participante, externa vultosa afetividade com a linguagem, e relata que gostaria de tê-la desenvolvido de maneira mais intensa e profícua.

P2

A liberdade do intérprete em exteriorizar suas subjetividades e peculiaridades na interpretação é concernente aos parâmetros e elementos pertencentes de cada linguagem. “Até que ponto eu posso usar a liberdade nessa interpretação sem desprezitar o caminho?”.

P3

Confessa que nos momentos de performance a solidificação dos elementos provenientes do transitar entre os idiomáticos, intercorrem de maneira frutiva na criação e improvisação.
 “Agora sou eu que vou tocar, para me satisfazer, tem que gostar, sem se preocupar com o exterior, o mais importante é estar preparado para fazer e pronto, só relaxar e deixar fluir

P2

Descreve que no momento da performance o instrumentista necessita dispor de um ato de reverência e incorporar um designo perceptivo e sonoro do imagético de sua interpretação.
 “Aprendi que eu devo tocar como se hoje fosse o último dia na Terra, nós devemos sempre entrar no palco com o entendimento de que você está entrando no altar e você é um sacerdote, e tudo que fizer musicalmente você faz como se fosse a última vez, com intenção”.

P1

Manifesta sensação de medo ao pensar em uma performance pública na música erudita. o participante sente que o ato performático na música erudita é uma prática que necessita ser efetuada de maneira extremamente rígida.

P1

Relata que é relevante e indispensável fazer uma simulação das imagens e sensações da performance que você deseja alcançar em público, durante a prática de repertório, de improvisação e de criação.

A idealização no tocante da corporificação das sensações e afetos, como também os medos e tensões do palco devem ser aperfeiçoadas por meio do exercício da performance nas práticas de estudo.

P1

Comunica que a música erudita é um dos mecanismos pelo qual ele transporta e traduz suas afetividades e vivências na constituição e corporificação de sua performance. “O erudito é parte constitutiva do pianista que eu sou, absurdamente, totalmente. Não é ele que me faz tocar a linguagem da música popular, mas é o erudito que me permitiu ter todas as ferramentas para traduzir a música do jeito que eu gostaria de traduzir”.

P4

“Estava em uma crise existencial sonora, buscava uma motivação um pouco maior e foi por isso que voltei a estudar”, relatando que retomou os estudos pianísticos regularmente focando no desenvolvimento técnico e no preparo de repertório erudito. Relata que a partir dessa nova vivência pianística, integrando seus estudos e práticas de repertório entre as diferentes linguagens idiomáticas, engendrou em seu âmago uma nova motivação e inspiração para tocar piano.

P5

Anuncia que em seu âmago tem a aspiração em se aprofundar nas estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas da música erudita, com o intuito de transcursar e manipular esses elementos em suas criações e improvisações. “É meu maior foco, quero me aprofundar nos contextos harmônicos e das estruturas rítmicas da música erudita para a criação”.

P3

Explana que o conhecimento assimilado por meio da vivência e experiência com a linguagem da música erudita, engendra e corporifica no performer uma sonoridade mais imperativa e sofisticada. “O erudito desenvolve uma técnica mais refinada, uma articulação dos dedos mais precisa, trabalha bastante essa questão da interpretação”.

P1

Expõe que através da prática e estudo de repertório da música popular e jazz, foram conquistadas habilidades de improvisação e criação, consciência rítmica e harmônica, e a corporificação do swing.

P1

Declara que a música popular e o jazz são linguagens passíveis de suma autonomia inventiva na significação interpretativa. A criação e improvisação são habilidades que exteriorizam significados e sentidos vigentes e singulares na interpretação. “Eu posso tocar a minha versão de *Corcovado*, que pode ser inclusive em outro compasso, mudando toda harmonia, é uma linguagem que permite o intérprete de fazer isso, é desejável que o faça. É o que se espera do músico popular, que ele recrie esta canção à sua maneira.”

P1

Considera que na música erudita, os aspectos concernentes a desenvolvimento da técnica e interpretação pianística, são hábitos efetuados de forma bem mais sistemática e intensa. “A técnica, a destreza, o refinamento interpretativo, o uso do pedal, as questões específicas do instrumento, entender o que é um pianíssimo, forte e fortíssimo, saber questões de dinâmicas, que são trabalhadas muito mais no erudito que no popular”.

P3

Considera o jazz e a música popular, linguagens suscetíveis de uma liberdade criativa na improvisação. “O jazz e a música popular tem toda essa questão da criação, liberdade, você recria outra música dentro de outra”.

P5

Dignifica a improvisação como uma ferramenta para a desenvolvimento de habilidades na criação e composição de maneira espontânea e inesperada.

Para o Participante, a improvisação é uma ferramenta para o ato de compor, principalmente, no estágio embrionário, ao mesmo tempo, que “a improvisação é alimentada pela composição, ela se nutre do repertório, ela se nutre das ideias de música que você tem (...) porque a improvisação tem essa característica de tornar tudo mais espontâneo”.

P1

Descreve que carrega de maneira profícua o conhecimento dos estudos de técnicas e práticas de repertório da música erudita em suas elaborações e vivências na música popular e jazz.

P5

Expõe que a improvisação é uma prática efetiva de grandes compositores da música erudita. “Compositores como Bach, Liszt, Schumann, Mendelssohn e Chopin, foram improvisadores, grandes improvisadores”.

P3

Relata que em nos momentos de-improvisação na música popular e no jazz, sua percepção criativa e interpretativa é arquitetada de forma lúdica. O participante afirma que sente um enorme prazer em compartilhar a música de maneira exultante. “Eu gosto também da forma como compartilho a música, me sinto a vontade para tocar e brincar, tenho sentimento de alegria porque estou desempenhando coisas que gosto de fazer”.

P5

Manifesta um imensurável afeto e fascínio pela criação e improvisação musical. “Eu gosto de composição e tenho essa grande paixão pela improvisação na música, é o que eu mais gosto”.

P1

Tem a crença de que, na improvisação, o estudo da música erudita proporciona ao instrumentista o desenvolvimento e o aperfeiçoamento de habilidades sonoras e interpretativas através do estudo da técnica e da prática do repertório. “Você tem algumas obrigações estéticas de acordo com o estilo, que acabam te levando a criar soluções técnicas, e se você consegue aproveitar o estudo da música erudita para outros estilos, fica perfeito, eu sou exemplo disso”.

P3

Comunica que carrega de forma concreta as influências dos idiomáticos da música erudita, popular e do jazz, na elaboração e apreciação interpretativa de suas improvisações e criações. “Adapto arranjos de obras como o prelúdio de Chopin para tocar em outro estilo. Transformei este prelúdio em uma ciranda, faço o improviso nela e depois volto ao tema”.

P3

Reconhece que a improvisação é uma linguagem que deve ser concebida e elaborada através das práticas de estudo da técnica e de repertório.

P3

Descreve que a música nordestina é um idiomático efetivo em sua forma de criar e improvisar. “A linguagem da música nordestina está incorporada em qualquer coisa que eu faça”.

P5

Exterioriza que tem sentimentos de liberdade, satisfação e contentamento ao improvisar. O participante declara que vislumbra a improvisação como uma atividade lúdica e valora a integração, dinâmica e comunicação entre os participantes.

Diagramas 3

Os significados e afetos no transitar entre os idiomáticos distintos

O indivíduo como um ser formante de significados na construção e no transitar de sua história de vida, compõe e elabora o seu fazer musical, e por intermédio dessa idealização, interpreta e manifesta genuinamente e empiricamente seus traços e a sua maneira de compreender a vida. Waslawick, Camargo e Maheirie (2007, p. 106-107), explanam que o modo como os seres humanos engendram e exteriorizam os significados e sentidos na música são inerentes aos eventos e a conjunção histórico-cultural, pertencentes a cada indivíduo e as ações humanas coletivas das quais ele vivenciou.

Neste ensejo, os cinco participantes compreendem o significado do transitar entre os idiomáticos distintos de maneira singular. Na visão dos participantes a interação das vivências e práticas desenvolvidas entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, engendram e incorporam no performer uma compreensão e sentido de seu fazer musical de forma mais peculiar e empírica. É mediante o transitar entre as linguagens que se constituem subjetivas e diversificadas formas de transmissão dos afetos e sentimentos na performance. **P1** discorre o pensamento de que a música: *“é uma tradução de uma subjetividade, de uma linguagem pessoal”*.

Correlacionando essa concepção com a perspectiva da semiótica de Peirce, Pena (2013, p. 61-62) refere-se a intersemiose musical como um processo epistemológico das diversificadas formas de criação musical nas variadas maneiras de tradução e articulação dos diferentes sistemas de linguagens geradores de múltiplas representações fenomenológicas sígnicas envoltas de significação. Na filosofia *peirciana*, toda a forma de pensar é representada através de signos, e a intersemiose nas artes é a conexão sígnica simultânea entre idiomáticos distintos.

Na concepção dos participantes **P2** e **P5**, o ambiente cultural e social no quais o ser humano desenvolve e percorre sua história de vida, são atributos integrantes na formação do intérprete como um ser autônomo, e é por meio desses elementos que o performer engendra e corporifica uma personalidade interpretativa original. **P2** declara que nossa história influencia nossa maneira de tocar, de criar e de interpretar, tornando-os únicos.

Inseridos nessa perspectiva os cinco participantes acreditam que o discurso musical, transportado entre as linguagens idiomáticas distintas, é exteriorizado de maneira peculiar, e os aspectos concernentes aos parâmetros e elementos específicos de

cada idiomático, ou seja, as características e subjetividades pertencentes as linguagens, são manipuladas de modos distintos. Para os participantes, cada idioma incorpora em sua estrutura elementos sonoros, rítmicos e gestuais intrínsecos, e possuem um “sotaque e swing” singulares os quais são determinados através de suas raízes culturais e sociais e de sua historicidade geográfica. Na concepção de **P5**: cada linguagem tem um jeito diferente de falar atravessado pela cultura do lugar. Agawu (2009, p. 3-4), traz a reflexão o seu ponto de vista referente a natureza do significado no discurso musical. O autor discorre que o ato de compor e interpretar, sejam esses, abstratos ou reais, de maneira a externar os sentidos envolvidos do fazer musical, devem também ser fundamentados por meio de uma conduta profícua e atenciosa da elaboração e práticas de habilidades e do conhecimento da análise musical. Em seu panorama, as ideologias sobre a música como significado são variadas e possibilitam uma diversificada e extensa forma de representação do sentido musical.

No que tange as variadas maneiras de revelar o sentido do fazer musical em uma performance, considero importante, dois modos distintos de significar a formatividade musical do performer – o ato de interpretar através do texto escrito – partitura, e o ato de improvisação e criação no ato performático. Na visão dos participantes, os dois modos correlacionam-se, pois ao interpretar uma obra, dispondo-se do referencial do texto musical escrito, manifesta-se a corporificação de uma nova concepção sonora e gestual do fazer musical, ou seja, a cada ação interpretativa transcorrem vigentes transmutações dos significados exteriorizados pelo performer, tal qual, a improvisação e criação no momento da performance ao vivo, permitem uma maior liberdade na construção e elaboração inventiva, e o intérprete é passível de um suma autonomia criativa na significação interpretativa. **P3, P4 e P5**, expõem que tem sentimentos de maior liberdade interpretativa ao improvisar e criar, e corporificam suas emoções de forma lúdica e espontânea, já **P2**, tem a crença de que na interpretação e na inventividade do fazer musical, uma sintonia se instaura no corpo, na mente e no espírito, transformando o intérprete em um formador de uma nova realidade sonora. Esses participantes relatam que as linguagens da música popular e do jazz são suscetíveis de uma liberdade criativa, e para **P3** a música popular e o jazz são linguagens que incorporam intrinsecamente a criação: “*you have the freedom to recreate another music within another*”.

Penso que em todas as narrativas externadas pelos participantes relacionadas ao ato musical vivo na interpretação, a improvisação e inventividade são efêmeras no tempo e no espaço, pois a corporificação de uma obra de arte é transmutável. Somos partes

integrantes de um universo que vive uma constante metamorfose a cada ciclo da vida, e por este ensejo, estamos suscetíveis as influências de nossas vivências e experiências, e conseqüentemente o ato de interpretar e criar sempre será um acontecimento único, pois de acordo com Tarasti (2006, p.33), a música representa e constitui simbolicamente os traços fenomenológicos de todas as experiências e práticas do ser humano, de forma a transcender por meio da música nossos significados de existência.

É possível identificar através da fala dos cinco participantes que o transitar entre as linguagens idiomáticas na interpretação de uma obra musical abrange um significado maior quando o performer traz e desenvolve de maneira consciente todos os elementos fundamentais pertinentes a improvisação e inventividade musical. Paralelamente a idealização das práticas de estudo e de repertório concernente a constituição dos significados no fluxo entre as linguagens musicais, **P1**, **P2**, **P4** e **P5** evidenciam e apreciam o conhecimento das particularidades de cada idiomático por meio de uma análise musical precisa e aprofundada, bem como do estudo estilístico adequadamente elaborado dessas linguagens. **P5** explana: *“eu procuro olhar muito para este diálogo através dos estudos dessas linguagens, as notas de uma improvisação do Charlie Parker por exemplo, tem a ver com o choro de Pixinguinha, tem a ver com o prelúdio de Bach, a grande diferença é a forma como eles estilizavam essas notas, de como eles manipulavam de um jeito pessoal e empírico”*. **P4** relata que tem uma preocupação com a fidelidade estética, que para o participante, *“é um pouco da essência existente em cada estilo musical”*.

No contexto das práticas de improvisação e criação, **P1** menciona que embora possamos compreender as estruturas, especificidades e peculiaridades desses idiomáticos, meramente esses constituintes não são suficientes para logarmos a habilidade e espontaneidade na improvisação, mas o participante considera profícuo desenvolver a inventividade fundamentada nesses elementos: *“sílaba não é palavra, a sintaxe está a serviço de uma idéia, que é a comunicação, a música é uma forma de comunicação e a sintaxe é um meio”*. Por conseguinte, a essa perspectiva, o participante narra que a incorporação e corporificação das singularidades dessas linguagens necessitam ser desenvolvidas e aperfeiçoadas de maneira proficiente por meio das práticas e estudos técnicos e de repertório, pois para **P1**: *“a improvisação não é um mergulho no escuro, a gente se prepara para improvisar também”*.

Os aspectos e características pertencentes a cada idiomático manifestam peculiaridades sonoras, rítmicas e gestuais, os quais carecem de desenvolvimento, de

assimilação e corporificação por intermédio de ações específicas e efetivas de estudos técnicos e de repertório musical selecionados, ou seja, é importante selecionar uma metodologia de aprendizado de maneira reflexiva, pois é importante ter o equilíbrio entre um nível acessível – em que o instrumentista consiga desenvolver e aperfeiçoar habilidades que ele possui, e habilidades que ele não possui mas deseja alcançar. O estudo da técnica também necessita ser elaborado sistematicamente com cautela, visto que, em cada linguagem idiomática existem singularidades: rítmica, de estilo, articulação, timbre e de gesto, bem como se faz importante a escolha de repertório com estilos diversificados permitindo que o instrumentista experiencie o trânsito entre múltiplas linguagens. Além desses aspectos, outro fator determinante na apreensão e desenvolvimento dessas linguagens é a vivência musical, cultural e social em que os idiomáticos estão inseridos. Para **P5** é indispensável a vivência do intérprete em uma atmosfera musical pertencente ao idiomático, pois para ele o conhecimento da linguagem também é incorporado através da percepção sonora e visual: *“frequentar o estilo que você deseja tocar é muito importante”*, para esse participante a vivência musical por meio dos grupos de pertencimentos específicos de cada linguagem, é um processo do qual o instrumentista não pode abster-se, é parte constituinte na sua formação e na vida musical do intérprete. **P2**, **P3** e **P5** apresentam um olhar diferenciado concatenado as práticas e vivências do intérprete, pois consideram ser importante que o performer crie o hábito de se observar e se perceber nas manifestações sonoras e gestuais de seu corpo, tanto nas práticas de estudo e quanto nas de performance, tal qual dispor-se de um ato reverente e atencioso com o designo de incorporar imagetivamente o seu fazer musical. Na visão desses participantes os significados musicais são externados de maneira singular, e são corporificados através de uma coreografia gestual de modo subjetivo as vivências e experiências de cada indivíduo. **P4** traz um ponto de vista que emerge a uma peculiaridade em relação a gestualidade, reconhece que a incorporação dos idiomáticos por meio das práticas de estudo e de repertório pertencente a cada linguagem, proporcionaram-lhe técnica, sonoridade e gestualidade mais sofisticada e subjetiva.

Existem alguns critérios que devem ser analisados e considerados na concepção dos significados na formatividade musical entre as linguagens musicais distintas, nem tudo é livre. A liberdade interpretativa é concernente as sensações, aos afetos, e a maneira de como cada intérprete corporifica a sua forma de se expressar para o mundo, por este ponto de vista, o intérprete é um ser livre e autônomo, genuíno na construção e na elaboração de seus atos interpretativos e criativos. Entretanto, existem peculiaridades e

parâmetros intrínsecos aos elementos pertencentes a cada idiomático que devem ser considerados e compreendidos pelo intérprete, pois a não assimilação e incorporação dessas subjetividades idiomáticas, limitam o performer de um transitar fluente entre os idiomáticos distintos, e conseqüentemente impossibilita que o discurso do caráter gênero-estilístico seja corporificado e comunicado ao público ouvinte.

Consoante a este prisma, **P2** alude que os limites e liberdades da interpretação e criação são subjetivos ao conhecimento, às práticas adquiridas em cada linguagem, as experiências e as idiosincrasias do intérprete, e através da conjunção desses aspectos o performer elabora e realiza escolhas e caminhos interpretativos: *“até que ponto eu posso usar a liberdade nessa interpretação sem desrespeitar o caminho?”*.

DIAGRAMA 4

**A INTERPRETAÇÃO DO SIGNO
LIMITES E LIBERDADES**

P1

Afirma que a existem peculiaridades no registro da partitura entre os idiomáticos da música erudita, da música popular e o jazz. A liberdade interpretativa do signo está correlacionada ao conhecimento estilístico e as especificidades pertencentes de cada linguagem. “É preciso respeitar o que está escrito”.

P2

Declara que independente da linguagem, a partitura não contém todas as informações necessárias para a execução e interpretação de uma obra musical.

P4

Não acredita que a partitura seja interpretada de forma mais livre somente nas linguagens da música popular e do jazz. O participante relata que a liberdade interpretativa na manipulação do signo escrito está vigente na música clássica desde seus primórdios, e mesmo que a escrita musical seja um documento principal na interpretação da música erudita, a improvisação musical era uma prática constante dos pianistas em suas performances.

P5

Afirma que na música popular e no jazz, a escrita musical não é um registro primordial para o desenvolvimento da linguagem, mas sim um registro fonográfico. “A partitura é apenas um precário representante da música popular, o documento principal é a gravação”.

P5

Contempla a partitura de maneira distinta entre as linguagens idiomáticas. Para o participante, na música clássica é de suma importância empreender uma análise meticulosa da escrita musical – os elementos rítmicos e harmônicos, a fraseologia, as dinâmicas e articulações, as singularidades sonoras e suas tenuidades. “Na música clássica, você deve extrair a música daquela escrita, da folha, ver onde a frase tem que cantar, onde o contraponto está e qual voz precisa ser ressaltada, e que nota vai resolver em qual nota, as dinâmicas e sutilezas do texto musical”.

P3

Narra que a manipulação interpretativa da partitura é inerente a linguagem e ao estilo. “Tudo tem algum limite, você precisa respeitar a linguagem e o estilo”.

P4

Expõe que a linguagem da partitura na música clássica transporta elementos minuciosos, com uma concepção gráfica mais detalhista em relação a partitura da música popular e jazz.

P1

Anuncia que a mesma partitura, independente do gênero musical, engendra diversificadas interpretações e recriações de uma mesma obra, efetivando novas cores e sutilezas sonoras a partir do performer. “As diversas leituras de uma obra, mesmo que as notas sejam as mesmas para todos, é o que faz com que a música se renove, revelando novas nuances a partir da visão de cada intérprete”.

P3

Considera a partitura como um referencial para a interpretação. “Vejo a partitura como um auxílio, não como prisão”.

P2

Tem a visão de que a manipulação do signo escrito na interpretação não é totalmente livre, pois está sujeita as regras de cada grupo de pertencimento referentes ao idiomático de cada linguagem. “Então você tem que fazer parte desta comunidade pra entender”, ou seja, para o participante temos que seguir a forma da música, existem regras.

P4

Manifesta um gosto subjetivo pela partitura musical da música erudita, e afirma à importância em obter edições de partitura com uma boa qualidade. “Eu adoro partitura, uma partitura bem editada e escrita é um meio caminho andado”.

P5

Externa que a partitura na música erudita é um documento preeminente para a desenvolução da linguagem. “Na música erudita a partitura é um documento principal”.

P5

Acredita que a música popular e jazz são linguagens, mas suscetíveis e livres na manipulação interpretativa.

P1

Não acredita que a partitura tenha o objetivo de limitar a interpretação.

P5

Considera que na manipulação do signo, o jazz e a música popular são linguagens, mas passíveis de liberdade interpretativa, de criação e de improvisação. “Você não toca como está escrito, faz parte da estética da linguagem, criar e recriar harmonicamente e ritmicamente em cima de uma partitura já pré-estabelecida”.

P5

Discorre que a proficiência da partitura na música popular e jazz é apenas um referencial, não sendo necessária para o aprendizado e desenvolvimento da linguagem. “Tem gente que tem muita experiência como músicos da noite, você vai ver que a partitura pra eles não tem a menor importância e todo mundo está tocando bem”.

P4

Expressa que a manipulação do signo escrito na interpretação, é sujeita a regras que são inerentes a cada linguagem específica. “A partitura em termos de linguagem escrita traz limites, vai ter suas próprias regras

P5

Tem a visão de que na música popular e no jazz, a escrita musical registrada através do sistema de cifras é uma forma reduzida de uma transcrição harmônica, concedendo ao intérprete uma maior liberdade inventiva na manipulação destes símbolos sonoros. “A partitura do popular é mais um código resumido, a cifra é o menos possível para você fazer o máximo possível”.

P3

Manifesta que a autonomia e espontaneidade na interpretação e improvisação do signo é relativa aos conhecimentos e habilidades próprias do performer. “Você que determina o nível do seu improviso, de acordo com seus conhecimentos e habilidades”.

P2

Declara que a liberdade interpretativa do signo escrito, é consonante à linguagem idiomática e ao tipo de performance que o intérprete está restrito, seja solo ou com orquestra. “Se eu for tocar para uma orquestra sinfônica, você vai ter que tocar o que está escrito, não vai inventar. Se estou tocando para um grupo que está querendo que eu desenvolva um arranjo novo, se você tem liberdade, você faz ABC e D para esse grupo”.

P5

Expõe que os limites e liberdades na tradução do signo escrito está vinculado ao tipo de linguagem idiomática.

P1

Explana que as peculiaridades e subjetividades do intérprete são os aspectos de maior relevância na música, independente da linguagem.

P3

Tem a visão de que cada linguagem específica, apresenta regras e elementos característicos idiomáticos na interpretação do signo. “A partitura de jazz, depende do andamento e a harmonia é uma porta que leva a outro lugar, e eu vou tentando improvisar o máximo possível. Tocar com Big Band você cai naquele mesmo lugar do erudito, você fica refém de outros instrumentos também, eu preciso obedecer a algumas regras”.

P2

Apresenta que existem características e elementos que são peculiares de cada linguagem. “Então para cada estilo existe uma linguagem que tem que a ver”. Externa a crença de que existem estilos variados pertencentes a cada gênero musical. “Dentro do grupo da Música tem várias outras, várias usam outros elementos, até mesmo uma língua dentro da língua, dentro de um grupo clássico tem um montão de coisa, tem o Barroco, tem o Clássico, o Romântico, o Moderno, e no jazz você tem o Bebop, o Swing, a Avant-garde”.

Diagrama 4

A interpretação do signo: limites e liberdades

A simbologia sonora e rítmica significada através da partitura musical, desde os primórdios tem o pressuposto de expressar as diversificadas formas criativas musicais do compositor. É por meio desse registro sógnico que o compositor manifesta a concepção da sua obra de arte, a qual, permanece concreta no tempo e no espaço, e por meio dessa perspectiva, e a cada época, a obra renasce com novas configurações de maneira vigente e heterogênea através do intérprete pois, a mesma obra de arte pode falar ao outro de diversificadas maneiras distintas, tornando-se viva. Entretanto, os valores sociais e culturais vão se transmutando e modificam-se o tempo todo. Para Eco (1993, p.40), a obra de arte criada pelo autor designa um ato comunicativo e se reivindica a ser interpretada. Em sua visão, mesmo que o registro da obra de arte imaginada pelo autor seja uma forma completa em si mesma, no momento interpretativo concretiza-se uma conexão entre intérprete-obra, a qual concede que cada intérprete transporte suas subjetividades e idiossincrasias de forma empírica, concretizando um ato deliberado interpretativo pessoal, ou seja, a interpretação sógnica perpassa por intermédio da concretização do signo escrito criado pelo compositor e da maneira como o intérprete decodifica esses símbolos, pois, a transfiguração do sentido da obra dá-se por meio da mediação entre o texto e intérprete, e através dessa conjunção, o intérprete delibera e incorpora um modo intrínseco de significar a sua performance.

Concatenado a este pensamento, **P1** explicita que uma mesma peça musical, independentemente de gênero e estilo, engendra profundas interpretações e recriações, incorporando “*novas cores e sutilezas sonoras a partir do performer*”, o participante valora, com certa veemência, que no processo de concepção do ato interpretativo, as subjetividades e particularidades do intérprete são os fatores de maior significância na música, independente da linguagem e da escrita.

Nessa conjuntura, mediante do olhar da semiótica de Peirce, Santaella (2003, p.13) declara que todos os tipos de linguagens ou discursos são representados através da sistematização dos signos, por meio da observação e compreensão das diferentes e variadas maneiras em que os fenômenos são concebidos e manifestados, ou seja, todas as relações experienciadas em um âmbito cultural e social, por intermédio dos grupos de pertencimentos nos quais o ser humano desenvolve, incorpora e carrega seus traços de vida – família, religião, educação, etnia, espaço geográfico, costumes, crenças e leis determinantes da sociedade a qual pertence, bem como suas idiossincrasias e valores intrínsecos, são expressados e significados

por meio da ação dos signos. Para Ibri (1992, p. 5), todos esses aspectos fenomenológicos exteriorizados pelo indivíduo, moldam e estabelecem a conduta humana, e essas diversificadas formas de perceber e interpretar as diferentes linguagens reproduzem um grande sistema de signos culturais e sociais e de caráter variado.

No que tange as peculiaridades no registro do signo musical entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, **P3** e **P4** compartilham o pensamento de que o texto escrito é apenas um referencial para a interpretação, sem ver isso como um aspecto conclusivo que impossibilita o intérprete de se sentir livre ao interpretar, **P3** menciona: “*vejo a partitura como um auxílio, não como prisão*”.

P1, **P4** e **P5** consideram que a partitura na música erudita é descrita de forma bem mais elaborada, a concepção gráfica dos signos sonoros, ou seja, o registro das dinâmicas, articulações, andamentos e agógicas, entre outros elementos, são especificados de forma muito mais minuciosa do que em relação a partitura da música popular e do jazz, em razão disso, esses participantes acreditam que para interpretar a linguagem da música erudita, necessita-se de uma maior “austeridade e reverência”, o que nos indica possivelmente que estes participantes manifestam a crença de que a música erudita é vista em posição de maior privilégio, ou até mesmo seja uma linguagem que deve ser considerada de modo mais formal e ponderosa, e ao mesmo tempo revela provável sentimento de medo no que se refere ao modo como eles interpretam e manifestam suas sensações ao decodificar o signo escrito.

No contexto relacionado a escrita simbólica do texto musical entre os idiomáticos, considera-se que existem peculiaridades sýnicas inerentes as especificidades das linguagens, ou seja, a forma de representar as singularidades idiomáticas das linguagens da música erudita, popular e do jazz, através do signo escrito – partitura, apresenta modos característicos na codificação, como por exemplo: a sistematização de cifragem na música popular e no jazz, a qual é um aspecto essencial para a transmissão de conhecimento dessas linguagens. Também é evidente que alguns padrões da escrita e da forma de como essas linguagens são veiculadas, formadas e significadas, foram estabelecidos empiricamente pela cultura, pela sociedade, por seus hábitos e crenças. Santaella (2003, p. 10-11), retrata que as variadas formas de linguagens e seus modos de codificações engendram diversificadas maneiras de representações sýnicas, suscetíveis de interpretação e de significação. A autora (2019, p. 27), diz que o ambiente no qual uma linguagem é estabelecida, codificada e transmitida, determina de forma soberana a maneira de se compreender como as mensagens são produzidas, comunicadas e recebidas, isto é, os processos e sistemas de significação são consoantes ao meio e ao canal em que as linguagens transitam.

Considerando que os processos de assimilação entre as linguagens e a escrita sígnica são distintos, e que ao mesmo tempo o registro do signo – a partitura, se apresenta como um elemento de grande importância para a interpretação e performance, esta não pode ser estabelecida como um único determinante no ato performático, pois a relação entre o signo (que possibilita o registro da obra musical) e o intérprete, deve ser valorada com relevância e magnitude, uma vez que é nesse amálgama que se constituem as diferentes leituras de uma mesma obra. O registro da obra deixado pelo compositor é um documento simbólico, em que as idealizações e as concepções de seus atos criativos são representadas através da notação sígnica, e mesmo que sua escrita seja efetuada de maneira minuciosamente detalhada ou unicamente codificada de forma estrutural, tão somente esse registro não é suficiente para a concretização da realização criativa da interpretação, pois existem atributos distintos no tocante ao tempo e ao espaço vivido, que convocam serem preenchidos e concretizados pelo intérprete, e é pela mediação sígnica realizada pelo intérprete que a obra se faz viva, plena e genuína. Na perspectiva de **P2**, independente da linguagem, a partitura não contém todas as informações para a execução e interpretação de uma obra musical. Segundo o participante, a partitura é apenas um ponto de partida da qual o intérprete deve considerar apenas como uma referência, pois em sua visão, cada idioma carrega características singulares étnicas e culturais por onde ele se desenvolve e constitui vários elementos e aspectos concernentes as especificidades do gênero e estilo, o “sotaque e swing” presente em cada linguagem, são impossíveis de serem representados por meio do signo escrito, eles necessitam serem apreendidos e incorporados através de outros canais e meios pelos quais se comunicam, e imergido nessas vivências determinantes de cada linguagem, o performer significa a sua criação e recriação interpretativa de forma intrínseca e original.

Nessa perspectiva Laboissière (2007), refere que a partitura é uma configuração parcial das ideias do compositor, os limites gráficos não são suficientes para registrar todas as perspectivas sonoras correntes, entretanto, é impossível registrar fielmente a concepção criativa do compositor, existem particularidades históricas, de gênero, estilo e da estética da obra na execução que são perdidas no tempo. Dentro desse olhar, Boucourechliev, (1996, p. 18) explana que mesmo que a partitura seja descrita de forma detalhada, sempre existirá aquilo que não pode ser descrito. A manipulação dos elementos estruturais é significada pela figura do intérprete, o performer se apropria da obra transportando e corporificando sua maneira de compreender e significar o fazer musical.

Intenciono pontuar que as diferentes e variadas formas de aprendizado trazem diferentes formas de apreensão do texto musical e do signo. Na música erudita a partitura

tornou-se um aspecto determinante ao longo da história, convertendo-se no principal canal de transmissão dessa linguagem. Na concepção dos cinco participantes, a partitura na música erudita é um fator primordial para a assimilação e desenvolvimento dessa linguagem, paradigma este instituído pela tradição da música ocidental. Porém, para os participantes, na música popular e no jazz a partitura é um fator secundário, sendo somente um elemento complementar, não tão necessário para a percepção e desenvolvimento dessas linguagens, neste caso, tem-se a tradição de se utilizar processos auditivos para a compreensão e assimilação do idiomático, que vão além do signo escrito, pois o registro fonográfico é considerado um elemento essencial desvelando as peculiaridades sonoras e rítmicas originadas de um swing e ou de um sotaque específico, que são impossíveis de serem descritos por meio da partitura. Em relação a isso, **P5** destaca que a partitura é apenas “*um precário representante da música popular e jazz, o documento principal é a gravação*”.

É importante destacar que nessa abordagem do texto escrito musical significado mediante as linguagens idiomáticas da música erudita, popular e do jazz, existem parâmetros na manipulação sógnica que estabelecem limites e liberdades na maneira de decodificar e interpretar esses idiomáticos, pois nem tudo é livre, existem regras estéticas-estilísticas, bem como determinações do gênero musical, que são estabelecidas de acordo com cada linguagem e que não necessariamente estão representadas por meio do signo escrito. A representação desses idiomáticos também se dá pela maneira de como eles significam e se comunicam, ou seja, a caracterização específica do gênero e do estilo é determinada por aspectos fenomenológicos pertencentes ao meio em que a linguagem é configurada e instituída, os quais trazem traços culturais, sociais, étnicos e geográficos experienciados e vivenciados na sua historicidade. É por meio da compreensão e da incorporação desses elementos singulares em cada linguagem, que o intérprete analisa, apreende, difere e manipula os preceitos estabelecidos entre os limites e liberdades em cada idiomático, é através da ação do signo sonoro e rítmico que o intérprete simboliza significados distintos em seu fazer musical. Para Tarasti (2006, p. 11-12), o processo comunicativo entre os indivíduos acontece a partir do momento em que estamos envolvidos e paralelamente somos capazes de observar e assimilar as diversificadas culturas e estilos musicais característicos de cada grupo social específico, segundo o autor, “a significação faz sentido” a partir do momento em que entendemos e refletimos sobre o que desejamos comunicar. Portanto no que diz respeito as diversificadas formas de representação sógnicas sejam essas pela codificação do signo escrito ou não, independente da linguagem a ser traduzida, ou do transitar entre esses idiomáticos distintos, a significação interpretativa e inventiva das particularidades dessas linguagens, terá sentido desde que o intérprete

compreenda e manipule de maneira consciente e mediativa os limites e as liberdades existentes em cada idioma.

Na ótica de Pareyson (1993, p. 221-222), a liberdade do intérprete é uma situação intransponível, e que se manifesta no momento em que ele corporifica sua originalidade na interpretação. Os limites e as liberdades presentes no texto escrito musical, devem ser transpassados mediante a compreensão e interiorização da obra, concatenados simultaneamente a uma personalidade única e exteriorizada no performer. Nessas linguagens se faz necessária a análise e apreensão das possibilidades que abarcam, tanto os limites estruturais da escrita signica quanto a liberdade em que o performer se dispõe a desafiar, relativizando traços históricos culturais e sociais e carregando as particularidades determinantes e imanentes de cada idiomático, contidas e não contidas nos registros.

Conforme Laboissière (2007, p. 109-110) a liberdade interpretativa se apresenta no momento em que as subjetividades e idiossincrasias do performer se relacionam com o signo escrito, em um fluxo contínuo através da percepção e entendimento das possibilidades e dos limites impostos na obra musical. **P2** relata a crença de que existem regras que devem ser respeitadas na manipulação do signo escrito, “*não é tudo livre*”, para ele, a interpretação está sujeita aos limites inerentes ao idiomático de cada linguagem, e aos grupos em que essas pertencem, existe uma configuração musical específica, as linguagens são distintas: “*Bach é diferente de Mozart, que é diferente de Chopin*”. **P1**, **P3**, **P4** e **P5** narram que os limites e liberdades na tradução e manipulação do signo escrito estão vinculados e sujeitos as especificidades e as regras concernentes de cada linguagem. Na perspectiva desses participantes, a interpretação e a manipulação do signo escrito nas linguagens da música popular e do jazz, concedem uma maior liberdade de interpretar, improvisar e criar. Para eles, essa concepção criativa na performance é parte integrante e um dos elementos primordiais na tradição desses idiomáticos. Em contraposição, **P4** expressa que não acredita que a partitura seja interpretada de forma mais livre e inventiva unicamente nos idiomáticos da música popular e do jazz, o participante narra que a liberdade de criar e improvisar por meio da partitura, é um ato vigente na música erudita desde seus primórdios: “*mesmo que a escrita musical seja um documento principal para a interpretação da música erudita, a improvisação era uma prática constante dos pianistas em suas performances*”.

DIAGRAMA 5

**O DESENVOLVIMENTO DOS IDIOMÁTICOS
POR MEIO DOS PROCESSOS AURAIIS**

P1

Tem a visão de que o desenvolvimento e incorporação dos idiomáticos em cada linguagem por imitação é importante na fase inicial, como uma ferramenta para engendrar sua capacidade de comunicação, pois com o decorrer do aprendizado, o músico constitui uma identidade musical interpretativa própria, com as influências de seu meio cultural e social unificados as suas subjetividades. “Após aprender por imitação, o indivíduo adquire uma linguagem própria, um jeito próprio. O ambiente em que ele vive, as gírias, as falas se tornam apenas referenciais, ele sai daquele ambiente inicial que forjou a sua capacidade se comunicar”.

P1

Relata que a corporificação do “swing e do sotaque” das linguagens da música popular e do jazz, são alcançadas através da auralidade.

P3

Valoriza e considera indispensável o entendimento e incorporação dos idiomáticos da música popular e do jazz por meio dos processos aurais. Em sua visão o “swing e o groove são idiomas impossíveis de serem representados e codificados por meio da escrita musical, pois necessitam ser sentidos no corpo”.

O participante relata que a música erudita também se dispõe do “swing erudito, mas ele não é o elemento primordial na interpretação, e sim a escrita musical”.

P5

Explana que na música popular e no jazz, a assimilação e incorporação dos idiomáticos somente são obtidos e engendrados pela prática de “tirar música de ouvido”. “Na música popular e no jazz, é indispensável tirar música de ouvido, aprendemos a falar imitando, então é um processo essencial na vida do ser humano”.

P1

Expõe que a incorporação das subjetividades e idiosincrasias dos idiomáticos da música popular e do jazz, decorrem da vivência e desenvolvimento através da prática de “ouvir, de tirar a música de ouvido, analisar harmonicamente e, ter uma percepção atenciosa nos estudos e na execução”.

P4

Expõe que o swing e groove dos idiomáticos da música popular e do jazz, somente são compreendidos e corporificados através da auralidade. “No jazz e na música popular, muitas das referências que procuramos de estilo e swing, são assimiladas pelo tirar de ouvido (...), esses processos são indispensáveis, e independentes de estilo, eles precisam ser vivenciados e praticados”.

P4

Considera que na música popular e no jazz, a auralidade é o elemento primordial na interpretação e na corporificação das linguagens. Para o participante a representação tradicional através do sistema de melodia cifrada, é insuficiente para compreender e interpretar os idiomas. “A melodia cifrada não informa quase nada praticamente, o pianista popular precisa se recorrer a audição, precisa da escuta.”

P5

Considera indispensável o desenvolvimento da linguagem musical por meio dos processos aurais, orais e por imitação. Em sua visão, esses processos permitem ao instrumentista a corporificação das especificidades sonoras, rítmicas e gestuais da música, de forma mais direta e precisa. “É um estudo que você aprende direto com a fonte, com o repertório, e a imitação é uma estratégia sensacional para você aprender um estilo, pois conduz a estágios com maior fidelidade interpretativa”.

P5

Expressa a crença de que, a corporificação do gestual no fazer musical por meio da auralidade, é assimilada e construída de forma mais espontânea e original. O-participante expõe que a junção dos processos aurais com a prática no instrumento, cria um fluxo contínuo entre os sentidos cognitivos e intrínsecos do intérprete, a vivência no instrumento, o gestual e corpóreo. Todos esses atributos são amalgamados e exteriorizados de maneira distinta no ato performático. “Se você tira música de ouvido, você está desenvolvendo sua musicalidade adjacente aos seus conhecimentos cognitivos e as práticas no instrumento. Esse canal da comunicação direta do pensamento com a mão no instrumento, com o gesto, a coreografia e o corpo são externados e corporificados empiricamente na performance”.

P5

Relata que iniciou seus estudos na música “tirando música de ouvido e fazendo transcrições”.

P4

Acredita que tirar música de ouvido e apreciar interpretações variadas de uma mesma peça musical (independente da linguagem) colaboram na formação e consolidação de habilidades musicais técnicas, interpretativas e de improvisação. “Está comprovado cientificamente que a escuta musical favorece a leitura. A formação musical não pode ser constituída de maneira fragmentada, pois as habilidades otimizadas se integralizam no fazer musical”.

P1

Explana que a “transmissão” do conhecimento, e a incorporação e interação dos idiomáticos das linguagens da música popular e do jazz, ocorrem de maneira peculiar através das vivências e experiências com as práticas de estudo e de repertório dos processos aurais e verbais. “A transmissão da música popular e do jazz se estabelece de formas distintas, advém através de tirar e tocar a música de ouvido, e pela percepção e reconhecimento da linguagem por meio de uma escuta aprofundada”.

P2

Tem a visão de que a transcrição musical é uma atividade que deve ser valorizada e associada à prática de tirar música de ouvido. Ele acredita que a junção dessas habilidades, engendram no intérprete uma notável consciência sonora, harmônica, rítmica e interpretativa, e similarmente, favorece na constituição de uma identidade inventiva e interpretativa original.

P2

Afirma que tirar música de ouvido é uma habilidade indispensável para a constituição das particularidades das linguagens idiomáticas, como também na elaboração de uma composição sonora intrínseca no intérprete. O participante alega que esta habilidade deveria ser desenvolvida de maneira efetiva em todas as linguagens: da música popular, do jazz e da música erudita. “Tirar música de ouvido, deveria ser uma prática efetiva na vida musical de todo músico, seja erudito, popular ou jazz”.

P5

Descreve a importância de correlacionar e unificar os processos aurais (tirar música de ouvido), nas práticas de estudo e de interpretação. “você precisa ter algum tipo de exercício onde você consiga relacionar, o ouvido, conceitos e teorias com a mão no instrumento”.

P3

Descreve que ao tirar a música de ouvido, seus conhecimentos teóricos e harmônicos são aplicados com o objetivo de haver uma maior compreensão dos elementos característicos da obra musical.

P4

Afirma que apesar da partitura conter todas as informações rítmicas, melódicas, harmônicas e aspectos interpretativos relacionados à dinâmica musical, a “escuta” concernente aos gêneros musicais é um referencial imprescindível e integrante para o aperfeiçoamento sonoro e rítmico, como também na estruturação interpretativa dos idiomáticos distintos.

P3

Expõe que na música erudita o principal elemento referencial para as práticas de estudo e de repertório é a partitura, portanto, a auralidade é vivenciada e experienciada com menor intensidade e periodicidade.

P1

Considera as mídias e as redes sociais ferramentas fundamentais para o desenvolvimento interpretativo e performático do instrumentista. “Uma grande escola é poder ouvir os grandes músicos, assistir e ouvir gravações de músicos que já tem uma história e já são referências de uma determinada linguagem”.

P4

O participante valora consideravelmente o acesso as redes midiáticas como uma ferramenta de estudo e prática musical interpretativa e inventiva.

P5

Acredita que as referências midiáticas, são uma ferramenta indispensável para a vivência musical e para a assimilação e solidificação das linguagens idiomáticas, principalmente nas linguagens da música popular e do jazz. Em sua visão o “aprendizado sonoro e rítmico, e o swing, são apreendidos pelas gravações, “aprendemos por imitação”.

P3

Considera relevante valer-se das referências midiáticas como um instrumento transmissor das singularidades interpretativas do som e do gestual pertencente a cada linguagem. O participante relata que é importante renovar e incorporar novas sonoridades, novas possibilidades de estruturas e composições harmônicas através das redes sociais-mídia.

P1

Para o participante, existem algumas particularidades no processo de comunicação das linguagens da música popular e do jazz, que são referidos e manipulados por meio dos processos aurais e verbais. Em sua visão é possível aprender uma linguagem musical tendo apenas como referência instrutiva a auralidade e oralidade, sem a necessidade de ter um conhecimento teórico, harmônico e rítmico desenvolvidos através de um conhecimento formal. “É possível na música popular e no jazz, fazer coisas sem nomeá-las, igual a uma criança que fala sem saber sintaxe. Então não é só uma questão de tirar música de ouvido, é uma questão da tradução da linguagem se efetuar de uma outra maneira”.

P5

Expõe que a vivência através da escuta musical de obras dos “grandes mestres da música erudita e da música popular e jazz”, lhe engendraram uma maior compreensão estética e apreciativa das peculiaridades estilísticas de cada linguagem.

P4

Declara que os idiomáticos da música popular e do jazz proporcionam de maneira intensa e efetiva a desenvolvimento e vivência musical por meio do auditivo.

P4

Descreve que o desenvolvimento da linguagem musical por meio dos processos aurais e orais, é extremamente essencial e profícuo para elaborar e alcançar uma concepção sonora idiomática original. “Tudo vem pelo som, pelo ouvir. Os parâmetros sonoros vivenciados e experienciados trazem o sentido do referencial do som que você pretende chegar, até que você consiga uma identidade própria”.

P4

Acredita que os eventos simbólicos cognitivos do som na interpretação e improvisação, são constituídos transversalmente pelas referências sonoras pertencentes as suas vivências e experiências. “É por meio das referências sonoras empíricas e vivenciadas, que engendramos representações mentais do som que desejamos incorporar”.

Diagrama 5

Desenvolvimento dos idiomáticos por meio dos processos aurais

A construção e o desenvolvimento da linguagem na composição e formação do ser, percorre caminhos distintos e primordialmente se manifestam empiricamente dentro de um contexto no qual o indivíduo adquire e vivencia influências fundamentadas nas origens de seus costumes e crenças, através da composição da sua história de vida, a qual abrange valores culturais e sociais do meio ao qual ele pertence e constitui-se. Santaella (2013, p. 13), considera que todos os tipos de linguagem verbais e não verbais, são constituídos por meio dos fenômenos presentes na vida, na natureza e no universo, sendo filosoficamente compreendidos pela semiótica e retratados e demonstrados por atos sógnicos, pois eles abrangem todas as formas e meios de expressão incorporados na vida do ser humano. Na visão de Bandura (1977, p. 22), os processos de aprendizado nos seres humanos são assimilados de maneira abstrata e são implicados e abrangidos em um contexto social, ou seja, é por meio da observação da manifestação social dos comportamentos que determinam nossas vivências uns com os outros, que desenvolvemos e apreendemos habilidades que nos constitui como seres independentes. Na visão de **P1** o processo de aprendizado por imitação é uma ferramenta que deve ser valorizada para o desenvolvimento e incorporação da linguagem na fase inicial, pois engendra no indivíduo a capacidade de se comunicar e expressar, e com o decorrer desse processo, o indivíduo constitui uma identidade musical própria, influenciado por seu meio cultural, social e suas subjetividades: *“após aprender por imitação, o indivíduo adquire uma linguagem própria, um jeito próprio”*. **P5** exprime que: *“aprendemos a falar imitando, então é um processo essencial na vida do seu humano”*.

Nessa abordagem do aprendizado concebido através da percepção e imitação da conduta do ser humano, a música desenvolve e elabora processos intrínsecos e empíricos na corporificação das linguagens e em suas ramificações. Determinadas linguagens musicais específicas como a música popular e o jazz, necessitam ser desenvolvidas e apreendidas por intermédio da incorporação das particularidades existentes pertencentes em cada idiomático – “o sotaque e o swing” são compreendidos pela prática da auralidade e oralidade.

Apesar da codificação sógnica-sonora e rítmica ser representada e referendada por meio da escrita – a partitura, e registrar todos os elementos musicais, somente ela não é suficiente para descrever e compreender todas as singularidades e especificidades existentes no âmbito da linguagem, ou seja, a escrita não é absoluta, bem como ser a única referência para a interpretação e performance. De acordo com Laboissière (2007, p. 99), a expressão e

corporificação musical no ato interpretativo transpassa a decodificação da partitura, isto é, o registro escrito musical não é suficiente para representar todos os aspectos, peculiaridades e formas de interpretar musicalmente uma obra, portanto faz-se necessário uma junção entre a interpretação do texto escrito (que compreende e compõe-se de um senso e conhecimento estético-estilístico), e o performer – o qual tem liberdade de efetuar escolhas através das quais se comunica e expressa musicalmente um modo interpretativo idiossincrático, integrado por sua sensibilidade, experiência e cultura.

Na visão dos cinco participantes a transmissão do conhecimento nas linguagens idiomáticas da música erudita, popular e do jazz se estabelece de maneira distinta. Declaram que na música erudita a transmissão do conhecimento tem como elemento referencial primordial a partitura, já na música popular e no jazz, o texto escrito musical não é o fator principal para a assimilação da linguagem, mas que esta, se institui mediante processos aurais e verbais. Acreditam que a incorporação e corporificação dos idiomáticos ocorre de maneira peculiar, por meio das vivências e experiências com as práticas de estudo e repertório e por intermédio do desenvolvimento aural e oral. Na concepção dos participantes, o swing e o sotaque desses idiomáticos, unicamente são compreendidos e corporificados através de “*tirar a música de ouvido*”, entretanto, **P1** considera que tal prática carece ser efetivada também “*por meio de uma escuta aprofundada*”, pois ressalta que o músico ao tirar a música de ouvido, necessita “*analisar harmonicamente e ter uma percepção atenciosa nos estudos e na execução*”. Em conformidade com essa abordagem acima externada pelos participantes, Hobsbawm (2017, p. 180) discorre sobre a importância dos processos aurais. O autor explana e valoriza o desenvolvimento de habilidades específicas do idiomático da música jazzística por meio da auralidade. Em seu ponto de vista, ouvir, contemplar e apreciar o registro das gravações realizadas pelos grandes intérpretes do jazz, é a forma mais profícua do intérprete compreender a essência da linguagem.

Em contrapartida, **P2** e **P4**, evidenciam que as habilidades desenvolvidas por meio dos processos aurais, também precisam ser experienciadas e vivenciadas de forma mais efetiva em todas as linguagens, **P2** narra: “*tirar música de ouvido deveria ser uma prática ativa na vida musical de todo músico, seja erudito, popular ou jazz*”.

Coexistente a essa perspectiva relacionada ao desenvolvimento através da auralidade e oralidade, **P3**, **P4** e **P5** expressam a crença de que a corporificação do gestual no fazer musical, por meio do processo aural, é assimilada e construída de forma mais espontânea e original. Declaram que a conjunção da prática inerente aos processos aurais com a vivência no instrumento, engendram um fluxo contínuo entre o intelecto, as subjetividades do intérprete, a

prática no instrumento, o gestual e corpóreo. **P5** expressa: “*esse canal da comunicação direta do pensamento com a mão no instrumento, com o gesto, a coreografia e o corpo são externados e corporificados empiricamente na performance*”. Domenici (2013, p. 92) apresenta um olhar de que as tradições orais carregam valores, costumes e crenças na transmissão da linguagem, as quais devem ser valorizadas e reconhecidas com a mesma significância que o texto musical. Em sua concepção, a partitura não pode ser o único referencial para a interpretação e a performance, mas sugere que o performer reivindique eticamente sua liberdade interpretativa correlacionando os limites do texto escrito com as tradições orais e com seu corpo.

Inserido nesse contexto dos processos aurais e orais para o desenvolvimento e a corporificação das linguagens distintas, os cinco participantes consideram que as referências midiáticas são uma ferramenta indispensável e que servem como canal de transmissão de conhecimento para a assimilação e solidificação dos idiomáticos. Relatam que as singularidades sonoras e gestuais, bem como os processos criativos e interpretativos de performances ao vivo, de diversificadas linguagens e gêneros musicais, podem ser mais bem compreendidas e apreendidas. **P1** relata: “*uma grande escola é poder ouvir e assistir aos grandes intérpretes*”, e **P5**: “*é um estudo que você aprende direto com a fonte*”.

Consoante a esse contexto, Nogueira (2009, p. 28), nos traz a reflexão sobre a importância de valorizar o papel das fontes aurais e das informações verbais adicionais sobre obras e performances apresentadas pelos compositores, intérpretes, críticos e musicólogos. A autora traz questionamentos em relação a considerar somente a partitura como a única fonte de representação para a interpretação de uma obra musical, e intensifica a valoração de reciclarmos o conhecimento por meio de diversificadas ferramentas que desenvolvam habilidades específicas para a incorporação da linguagem na interpretação e performance musical. Por esse viés, no *Pragmatismo peirciano*, o caráter epistemológico da música surge a partir de conquistarmos de forma intencional uma mente potencialmente cognitiva, idealizada diacronicamente através de atos experienciáveis, isto é, todas as manifestações fenomenológicas devem ser observadas e analisadas por intermédio dessa conduta, com o intuito de se alcançar o autodomínio de ações que concebem resultados profícuos. Ibrí (1992, p. 23), considera que através do olhar do *Pragmatismo*, é possível identificar e perceber todas as formas sgnicas estabelecidas por meio da representação dos fenômenos – conceitos, crenças e costumes, sejam estes determinados e especificados por atos individuais ou coletivos.

Dessa maneira, é importante ressaltar que todo esse processo para a construção e desenvolvimento de ferramentas que possibilitam o intérprete a formar modos reflexivos de conduta sobre os costumes e hábitos das práticas interpretativas entre as especificidades dos

limites do texto escrito e dos mecanismos pelos quais se desenvolvem os processos aurais e orais, geram cognitivamente por meio das ações dos signos e das metáforas, significados intrínsecos no transitar entre as linguagens distintas, corporificando-se um modo único interpretativo e inventivo de performances atuais.

DIAGRAMA 6

A PRESENÇA DO CORPO NO FAZER MUSICAL

P5

Descreve que a corporificação gestual é concretizada de maneira distinta, de acordo com cada idiomático.

Diz que muitas vezes nos preocupamos muito somente com os estudos teóricos e técnicos e não valorizamos o gestual e o papel do corpo.

P1

As peculiaridades técnicas e interpretativas sonoras e gestuais de cada linguagem, devem ser traduzidas e corporificadas na performance.

P5

Relata que a expressividade sonora e gestual na improvisação, devem ser corporificados no ato performático. “A performance torna-se viva, o gestual tem que estar presente, sua sonoridade, sua liberdade de expressão, tudo está conectado”.

P3

Para o participante a manifestação corporal do indivíduo na performance é peculiar aos seus afetos. “Mas teu corpo se influencia por outras coisas como seus sentimentos”.

P4

Explana que uma boa parte das sensações e emoções que são corporificadas no momento da performance, são provenientes do andamento. “A peça rápida é um estilo, um traço emocional, se for uma peça lenta é outro, não é tudo, existem outras variáveis além do andamento, mas na minha opinião é a que mais define”.

P1

Relata que as peculiaridades afetivas emocionais, as vivências e experiências do indivíduo influenciam o seu ato performático. “Tudo aquilo que aparece no corpo era algo que já estava no emocional ou na mente”.

P5

Expõe que no momento de sua performance seus afetos são corporificados com sensações de liberdade, leveza e satisfação. Há uma fluidez entre o sentir, pensar e o executar.

P1

Relata que é preciso conhecer seu corpo, suas limitações e habilidades, como também obter um preparo e condicionamento físico para as práticas de estudo e performance

P3

Expõe que é importante conhecer o corpo e seus limites, para o estudo da técnica no instrumento.

P1

Relata que o preparo físico, mental e espiritual, são elementos fundamentais para uma alta performance.

P3

Relata que considera importante manter uma postura corporal adequada nos estudos de técnicas pianísticas e nas práticas interpretativas.

P1

Relata a importância de ter um preparo físico e emocional antes de realizar performances que exigem mais de sua concentração e de seu corpo.
“O corpo é um veículo”.

P2

Em sua visão, uma expressão corporal de forma natural em uma interpretação, está conectada às crenças e fenômenos culturais das vivências e experiências do intérprete. "Isso é uma coisa que está, e se eu posso transferir isso pra música, é uma maravilha”.

P4

Evidencia que expressar corporalmente a música é uma atividade peculiar a cada instrumentista.

P5

Retrata que a expressão corporal na interpretação é subjetiva aos traços da personalidade do intérprete, que se transfigura em uma representação sonora do corpo.
“Seja de uma forma mais intensa ou serena, o som será o reflexo do seu corpo”.

P2

Valoriza uma sonoridade corporificada na interpretação à uma expressão corporal mais voltada para um fazer artístico, “baseada no visual”.

P5

Expõe que o instrumentista deve trabalhar sua percepção corporal ao tocar.

P1

Declara a importância de obter uma percepção dos movimentos corporais e da maneira como a sonoridade é corporificada nas práticas interpretativas. Para o participante o autoconhecimento é uma ferramenta indispensável para se alcançar uma performance consciente. “O autoconhecimento na área é fundamental, a música pra mim é tradução de uma subjetividade do indivíduo, então é preciso se autoconhecer”.

P2

Aprecia a existência de uma consciência sonora mediante uma performance corporificada entre o âmago do intérprete e o seu gestual.

P3

Considera que há uma outra forma do papel do corpo na performance musical – a representação corporal mais artística. “Isso é uma outra forma de usar o corpo, pra você fazer o show”.

P1

Em sua visão, a interação corporal na prática de improvisação está conectada as sensações, crenças e costumes. “O físico traduz muito os sentimentos da gente”.

P4

Descreve que no momento de performance solo consegue corporificar e transmitir suas emoções com mais facilidade.

P3

Na visão do participante, o ato performático só alcança o seu objetivo, quando emociona o ouvinte.

P5

Apresenta a importância do estudo da prática de improvisação para alcançar um fluxo sonoro e gestual corporificado. “O ideal na improvisação é que você não pense em nada, só reaja, e pra isso existe o estudo, o exercício da improvisação”.

P5

Menciona que devemos sair um pouco do estereótipo dos estudos e práticas de improvisação, buscando outras possibilidades sonoras e gestuais. “A frase ou uma simples escala que você vai tocar só com uma mão, e que você distribui, já começa a te inspirar de um jeito diferente, pra te levar a outros caminhos de improvisação, então o piano propicia esse gestual”.

P5

Considera a valoração de adestrar a criatividade na improvisação através de exercícios que desenvolvam a capacidade inventiva do instrumentista

P5

Diz que ao tocar música erudita, se sente mais travado e apreensivo e que na música popular, apresenta-se mais relaxado e espontâneo.

P2

Declara que sente dor ao tocar quando intensifica mais a emoção.

Diagrama 6

A presença do corpo no fazer musical

Entender o sentido e o significado do papel do corpo nas práticas interpretativas e performáticas tem uma imensa relevância, talvez mesmo indispensável, para se alcançar uma alta performance musical. É importante compreender e perceber como os processos cinestésicos são idealizados e incorporados, pois, a forma como arquitetamos nossa história, nossas relações e vínculos com a natureza e com o mundo circundante, ou seja, tudo o que trazemos de nossa trajetória vivida, perpassa e reflete em nosso corpo. A corporeidade humana integra-se através do fluxo indissociável entre a mente e o corpo, composta por diversas dimensões, incluindo nossos afetos e sensações, um bojo de aspectos inseparáveis que se mesclam e se fundem o tempo inteiro. Segundo Santaella (2019, p. 56), a música é uma linguagem que se comunica por intermédio da corporificação dos signos externos, a qual está conectada e entrelaçada nas diferenciadas formas de pensamento. A corporificação da expressão corporal e gesto, se dá mediante a corporeidade singular de cada intérprete.

Na visão dos cinco participantes é através do corpo que nossos sentimentos e emoções significam. Expressam a crença de que carregamos empiricamente em nosso corpo, as memórias de todos os acontecimentos históricos das vivências experienciadas através das quais nos constituímos como indivíduos, e no momento da performance, esse contexto e essas sensações, são corporificadas e significadas mediante a um gestual sonoro genuíno e peculiar. **P1** expõe: *“aquilo que aparece no corpo já estava no emocional e na mente”*, e **P5** acredita que no momento de sua performance intercorre uma fluidez entre o sentir, pensar e o executar: *“o som será o reflexo de seu corpo”*. **P4** tem a crença de que os diversificados tipos de andamentos existentes na música, influenciam e determinam de forma marcante a maneira de como as sensações são corporificadas no ato da performance, pois, além de carregarem traços emocionais e afetivos pertencentes a cada indivíduo, são externadas emocionalmente através da temporalidade musical construída no corpo.

A maneira como nos expressamos com o nosso corpo difere de modo peculiar a cada intérprete, é pessoal, particular de cada indivíduo. Experienciamos e sentimos tudo a nossa volta de forma diferente, conseqüentemente, significamos com o nosso corpo de maneiras distintas. Para Domenici (2013), a corporeidade acontece por meio de uma fluidez constante entre o corpo, mente e os afetos, e todos estes aspectos são concebidos holisticamente, e através desse evento o performer é possuidor de uma autonomia interpretativa relacionada ao corpo. De acordo com **P4** e **P5** a expressão corporal se manifesta de maneira singular a cada intérprete, e

está sujeita as especificidades idiomáticas de cada linguagem. **P2** e **P3** têm o ponto de vista de que a expressão corporal também deve ser considerada de forma consciente para um fazer artístico. Para esses participantes, no momento da performance o intérprete deve expressar-se através de gestos corporais mais ousados, comunicando-se com o público com uma performance gestual mais viva. **P3** também externa uma perspectiva peculiar em relação a expressão corporal entre as linguagens distintas. O participante exterioriza que não sente o corpo de forma diferente na interpretação de distintos idiomáticos, pois sua expressividade corporal, não se relaciona com o estilo musical, mas sim com a maneira que ele sente a música. Já **P1** valoriza o cuidado e preparo com o físico, mental, emocional e espiritual, para que seja possível alcançar uma expressão corporal plena e verdadeira, como também expressa o pensamento de que é importante conhecer os limites do nosso corpo.

DIAGRAMA 7

AS PRÁTICAS DE PERFORMANCE

P5

Acredita que os estudos da técnica das práticas interpretativas incorporadas e corporificadas por meio das vivências e experiências entre as linguagens da música popular, jazz e erudita, favorecem e agregam no desenvolvimento de habilidades na interpretação, improvisação e na performance.

P1

Para o participante as perquisições relativas à criação e corporificação rítmica na improvisação, são habilidades intensamente desenvolvidas por meio da prática e estudo da música popular e jazz.

P4

Acredita que a incorporação entre as linguagens da música erudita, do jazz e do popular, propicia-lhe habilidades para interpretar, improvisar e criar.

P3

Acredita que para uma alta performance pianística é imprescindível desenvolver ferramentas de estudos e práticas de repertório específicas e de acordo com cada idiomático. “A música erudita, popular e jazz, são estilos difíceis, e necessitam de estudo e dedicação, leva-se um tempo para desenvolver técnicas de casa estilo, envolve várias coisas e cada estilo tem sua particularidade”.

P2

O participante valoriza os estudos e práticas voltados para a inventividade e criações espontâneas por meio de uma análise harmônica estilística aprofundada. Em sua visão, para a incorporação da linguagem, independente do gênero, é importante conhecer as estruturas e formas harmônicas, melódicas, teóricas e ter a prática de transcrever.

P4

Em sua visão, as habilidades para desenvolver a improvisação são estruturadas em três aspectos: no conhecimento teórico, harmônico e prático musical; no contexto cultural e histórico dos gêneros musicais; e no hábito de ouvir, tirar música de ouvido e transcrever.

P5

Em sua visão, para o desenvolvimento da prática de improvisação, um dos fatores fundamentais é adquirir conhecimento harmônico e teórico das estruturas e formas musicais dispostas em cada idiomático, e a partir desse conhecimento, efetivar e delimitar a elaboração de um estudo com pontos específicos às particularidades do idiomático. “Para desenvolver a prática de improvisar é necessário realizar um artesanato contínuo através de exercícios com pontos específicos. É importante obter uma proposta de estudo, pois ela te desafia a criar uma forma de como manipular esse material”.

P3

Expõe que para o desenvolvimento da técnica pianística de improvisação, é importante compreender três aspectos: explorar tecnicamente as escalas elaborando frases com texturas e cores diversificadas; associar aos estudos de improvisação uma análise das formas e das estruturas harmônicas, bem como construir voicings com texturas variadas, e conscientizar e internalizar o ritmo; ouvir músicas de referência da linguagem que deseja tocar.

P4

Descreve que o desenvolvimento de suas habilidades para tocar música popular e jazz originaram-se por meio do condicionamento e persistência nos estudos. O participante diz que seus estudos são voltados para a “prática de repertório, para o estudo das escalas, arpejos, harmonia e ritmos, transcrição de solos, e para a recriação”, visando sempre através das práticas com esses elementos, compreender e corporificar novas formas de criar e recriar, fundadas em uma sonoridade e interpretação singular.

P3

Relata que as habilidades desenvolvidas na música popular e no jazz foram assimiladas por meio da auralidade, “tirando as músicas de ouvido, frases de intérpretes e dos grandes mestres do jazz”. O participante afirma que como estudo de técnica para a improvisação, recriação e interpretação, pratica a mesma frase em várias tonalidades com texturas harmônicas diversificadas.

P2

Acredita que suas habilidades para tocar música popular e jazz foram adquiridas e desenvolvidas de maneira intensa pela auralidade e por meio dos estudos de técnica e de repertório, bem como, através da interação com as práticas de estudo e repertório da música erudita.

P3

Exterioriza que suas práticas no instrumento são organizadas em três momentos: “ao tocar, ao estudar e nas elaborações e produções de arranjos”. O participante declara que mantém uma forma peculiar de efetuar suas práticas de performance. Suas práticas são constituídas por meio da recriação, interpretação e improvisação da junção entre estudos de técnica e repertório das linguagens da música erudita, popular e jazz. “Gosto de criar arranjos, ouvir determinada música e recriar com uma nova interpretação, misturando os estilos

P4

Considera profícuas as práticas de performance por meio dos estudos com a música erudita. Para o participante, a vivência com esse idiomático, sempre lhe proporcionará um aperfeiçoamento na forma de tocar, tanto em relação à técnica como na configuração do seu gestual.

P5

Descreve que suas práticas de estudo de performance sempre foram concentradas e intencionadas para uma análise minuciosa das obras, de forma inventiva e criativa, através da investigação harmônica, melódica e rítmica, e de estudos direcionados ao repertório específico de cada linguagem idiomática. O participante relata que procura desenvolver por meio dessas práticas, habilidades de improvisação e criação espontânea, das quais são elaborados os estudos técnicos de dinâmicas e de articulações com o intuito de alcançar uma sonoridade distinta. “Meus estudos são mais voltados em criação, como uma composição. É muito mais interessante definir dois compassos de Beethoven, de Chopin, e explorar as possibilidades sonoras, harmônicas por meio da improvisação e criação (...). Dessa maneira desenvolvo a minha linguagem e incorporo um conhecimento de estilo”.

P5

Expõe que suas práticas de performance sempre foram efetivadas de maneira peculiar por meio do estudo e da análise das texturas, dos timbres, da harmonia e dos ritmos predominantes na linguagem, dispondo da improvisação como uma ferramenta para desenvolver as especificidades idiomáticas de cada linguagem. “Minha prioridade sempre foi desenvolver a improvisação utilizando as variadas formas de linguagens, no caso o erudito, o popular e o jazz. A improvisação precisa ser um hábito, uma prática constante de todos os dias”.

P4

Declara que o estudo da linguagem da música erudita e da improvisação, são as práticas mais efetivas em sua rotina diária atual. O participante afirma que mantém uma prática direcionada ao repertório e métodos específicos de técnica da música erudita, e na improvisação procura desenvolver uma prática mais “recreativa” de criação espontânea.

P5

Explana que possui uma maior afinidade musical interpretativa na manipulação dos idiomáticos da música popular e do jazz, especificamente com o estilo bebop, e sente o desejo de aperfeiçoar suas habilidades nos idiomáticos da música erudita.

P5

Considera que a junção da análise investigativa com a escuta musical, por meio de uma prática constante nos estudos de improvisação e criação, constrói no intérprete maior intimidade e afetividade com o fazer musical, fazendo com que transcorra uma fruição criativa corporificada no ato performático. “Você se torna um colecionador de coisas de músicas, de harmonia de acordes, uma biblioteca, o que você improvisa vai dialogar com coisas que você já ouviu, e o que você já ouviu com coisas que estão na sua memória muscular”.

P2

Descreve que o estudo de repertório da música erudita e a transcrição são práticas mais efetivas em sua rotina diária para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de habilidades de improvisação e de interpretação na performance.

P4

Afirma que em seus estudos ao piano aplica a Técnica Pomodoro para suas práticas de performance.

Diagrama 7

As práticas de performance

Na visão dos cinco participantes, o sentido estético-estilístico de gênero – “swing e groove” existente nas linguagens da música popular e do jazz – somente são assimilados e incorporados por meio das vivências e experiências com as práticas de estudo técnico e de repertório, ambos transmitidos através dos processos aurais e verbais, para eles, existem especificidades e particularidades pertencentes a essas linguagens, que somente podem ser compreendidas e incorporadas por meio da auralidade. **P1** ressalta o pensamento de que é possível apreender essas linguagens tendo apenas como “*referência instrutiva a auralidade*”, pois para manipulação e a significação desses idiomáticos não se faz necessária através de um conhecimento formal da música, pois em sua concepção, essa forma de assimilação da linguagem sucede-se igualmente ao processo de “*uma criança que fala sem saber sintaxe, é uma questão de tradução da linguagem se efetuar de uma outra maneira*”.

Em relação às diversificadas formas de transmissão e ao acesso aos recursos disponíveis para a evolução e a compreensão dos idiomáticos, Nogueira (2009, p. 28), considera importante para a interpretação e a performance musical, valorizar outros meios e fontes de comunicação aurais e verbais como ferramentas adicionais que colaboram para a assimilação e significação da linguagem. Através desse olhar, **P1** relata que as referências midiáticas são um instrumento fundamental para a desenvolvimento interpretativa e performática do instrumentista: “*uma grande escola é poder ouvir e assistir a performance de grandes músicos*”. Acredito que, atualmente, dispor-se dos recursos tecnológicos que a mídia nos oferece como instrumento e canal de conhecimento para os estudos e práticas musicais são um veículo de comunicação indispensável na construção e elaboração musical de um performer.

Para os cinco participantes, existem outros elementos associados aos processos aurais que devem ser considerados. Eles relatam que além do desenvolvimento e corporificação dos idiomáticos por meio da auralidade – “*tirar a música de ouvido*”, é relevante analisar a música e conhecer as estruturas e formas harmônicas, melódicas e teóricas. **P1** declara que não se trata apenas de tirar a música de ouvido, mas de desenvolver a linguagem “*por meio de uma escuta aprofundada, e perceber-se atenciosamente nos estudos e na execução*”. **P2** pontua que também é importante realizar uma análise harmônica estilística aprofundada, como também valora exercer a prática de transcrever tudo aquilo que é “*tirado de ouvido*”, em sua visão, a transcrição é uma ferramenta de transmissão indispensável para a compreensão rítmica corpórea. Já **P3** acredita que o performer precisa compreender que a música erudita, popular e

o jazz são linguagens que necessitam de estudo e dedicação, e as ferramentas necessárias para desenvolvimento específico de cada idiomático é concernente as peculiaridades que cada linguagem carrega: *“leva-se um tempo para desenvolver técnicas de cada estilo, isso envolve várias coisas e cada estilo tem sua particularidade”*.

Mediante as narrativas expressadas pelos participantes, observo que a prática de tirar música de ouvido, bem como, apreender de maneira reflexiva e deliberada a investigação dos processos nos quais a música se estrutura e se desenvolve em um contexto harmônico, melódico, rítmico e teórico, é um hábito efetivo na rotina dos estudos de performance vivenciados pelos participantes. A não efetivação recorrente dessas práticas por intermédio dos processos aurais e orais, torna impossível a compreensão e corporificação das especificidades sonoras e rítmicas vigentes em cada idiomático, sem elas o performer dificilmente irá incorporar o “swing e o groove”.

No que tange ao aperfeiçoamento e a incorporação das linguagens para uma performance interpretativa e inventiva, **P5** descreve que a conjunção do estudo técnico e analítico investigativo das configurações musicais com a escuta musical realizada através de uma prática efetiva nos estudos de improvisação e criação, engendram no performer uma maior intimidade e domínio estilístico na execução do idiomático, os quais são metamorfoseados de maneira frutiva no momento da inventividade de uma performance. Em sua perspectiva, no momento da improvisação e criação, a amálgama das vivências e subjetividades do intérprete com as práticas de estudos direcionados ao desenvolvimento aural e a análise reflexiva, compõem um diálogo fluente entre o que já foi experienciado e significado com ato criativo contemporâneo: *“o que você improvisa vai dialogar com coisas que você já ouviu e com coisas que estão na sua memória cognitiva e muscular”*.

Consequentemente, o estudo e a prática de improvisação e de criação musical para alcançar uma alta performance é uma conduta intencionada e efetuada por meio de hábitos coerentes, que implicam em uma sistematização categórica de estudos relacionados ao desenvolvimento de habilidades intrínsecas a essas práticas, e através dessas experiências, o intérprete aperfeiçoa e alcança o domínio e a liberdade interpretativa das singularidades e das configurações sonoras, rítmicas e gestuais concernentes em cada linguagem. Conforme o panorama apresentado pelos 5 participantes, torna-se importante entender alguns processos necessários para a desenvolvimento da prática de improvisar e criar. Os participantes **P3**, **P4** e **P5** têm o ponto de vista de que é significativo perceber e entender os fatores predominantes que engendram no intérprete habilidades de improvisação e inventividade entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, como: conhecer as estruturas teóricas, melódicas, harmônicas

e rítmicas, inerentes do contexto cultural e histórico dos gêneros musicais, e por meio desses aspectos explorar o estudo técnico das escalas e arpejos, idealizando novas frases e texturas e cores sonoras variadas. Outro aspecto indispensável nessa prática e presente na fala desses participantes, é a necessidade de se desenvolver uma consciência corporal rítmica inerente a linguagem que deseja tocar. **P4** acredita que é profícuo estipular delimitações no modo de como elaboramos nossas práticas de estudo, pois cada idiomático possui particularidades, e o desenvolvimento e a corporificação dessas características distintas são alcançados por meio “*de um artesanato contínuo através de exercícios com pontos específicos*”. Em consonância, pondero que o *Pragmatismo peirciano* evidencia que é essencial adquirir um entendimento lógico por meio das práticas experienciáveis, ou seja, a compreensão de modo reflexivo entre a teoria e prática torna o propósito de nossos hábitos mais eficientes.

Os cinco participantes exteriorizam alguns aspectos específicos e peculiares na forma de como eles praticam, desenvolvem e transitam entre as linguagens os seus estudos de performance. Para eles, as práticas de performance são efetuadas mediante a investigação das texturas melódicas e harmônicas, dos timbres e ritmos preeminentes em cada idiomático, e por meio da compreensão desses aspectos, dispõe-se da improvisação como uma ferramenta de estudo para poderem desenvolver as características intrínsecas de cada linguagem. **P3** declara: “*gosto de criar e recriar arranjos com uma nova interpretação, misturando os estilos*”. **P4** e **P5** salientam que buscam progredir e aperfeiçoar, por meio dessas práticas, habilidades para improvisar e criar espontaneamente, tendo como material exploratório um repertório diversificado entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz. Esses participantes especificam que através desse estudo inventivo, eles organizam estudos técnicos voltados para um trabalho de desenvolvimento das intensidades sonoras e das articulações rítmicas, com o objetivo de conquistar uma concepção sonora idiossincrática. **P5** pontua: “*nessa maneira desenvolvo a minha linguagem e incorporo um conhecimento de estilo*”. Ibrí (2020, p. 23), considera que pela perspectiva do Pragmatismo, os conceitos, crenças e costumes são formas sîgnicas que de alguma maneira especificam e determinam nossas ações ou acontecimentos, sejam essas coletivas ou pessoais. O autor (2020, p. 29), “*explana que o interpretante pode ser considerado de forma simplificada, como um signo que significa num processo contínuo*” mediante ao estímulo de uma mente reflexiva, ou seja, a significação de nossos atos acontecem por meio da observação e conscientização de nossas práticas e através dessa idealização nos tornamos indivíduos capazes de antecipar ações futuras, mesmo que essas escolhas estejam suscetíveis as falhas, e ao mesmo tempo ao crescimento evolutivo como indivíduos.

No que concerne as práticas de performance, acredito que as habilidades construídas e desenvolvidas através do estudo da improvisação e criação, engendram no intérprete uma forma de significar a sua performance criativa de maneira idiossincrática, e similarmente, toda esta convexidade das práticas de estudos de performance trazem elementos que nos desafiam a arquitetarmos logicamente modos de constituição e concepção eficazes que criam em nosso âmago a corporificação de novas hipóteses ou possibilidades de um fazer musical sonoro, rítmico e gestual original no tempo e no espaço a cada ato interpretativo. Na Teoria da Abdução de Peirce (1992, p. 220), é por meio desse processo da elaboração dessas hipóteses, que a mente lógica percebe a concepção de uma nova ideia, através de sugestões sígnicas que carregam influências de todas as nossas experiências e vivências como indivíduos, que novos *insights* de criação compõem uma nova idealização de significados. De acordo com Ryle (1976, p. 69 – 71), precisamos estar instigados e inclinados a conquistarmos novas metas e concepções, não delimitando nossos hábitos a paradigmas estabelecidos por costumes e práticas já concebidas, devemos estar prontificados e dispostos a sempre evoluirmos e alcançarmos novas diretrizes interpretativas por meio de uma mente intelectualmente atenta.

Nas práticas de performance é perceptível que os cinco participantes mantêm de forma aprazível um estudo bem estruturado voltado para o trânsito entre os idiomáticos distintos da música erudita, popular e do jazz. Neste, o signo sonoro musical, apresenta distintas formas de transmissão da linguagem. Lewis (1996, p. 92), expõe que a improvisação musical é retratada por intermédio da conjuntura de preceitos históricos e culturais, abrangendo aspectos antropológicos. O autor apresenta um conceito estruturante nas práticas de improvisação e criação determinada como transculturalidade, a qual fundamenta-se empiricamente na junção das várias tradições culturais inseridas geograficamente e etnicamente, e por meio delas o intérprete cria uma identidade e linguagem original, significadas e autocomunicadas no ato criativo. No que se diz a respeito aos idiomáticos da música erudita, popular e do jazz, os meios e canais de comunicação dessas linguagens, acontecem de maneiras singulares. Na prática da performance musical, é essencial considerar que o desenvolvimento, assimilação e corporificação da música popular e do jazz processam-se empiricamente.

Os cinco participantes manifestam a crença de que as experiências adquiridas entre esses idiomáticos agregaram e desenvolveram habilidades para interpretar, improvisar e criar. Eles acreditam que a incorporação das especificidades pertencentes a cada linguagem e o trânsito entre esses idiomáticos, engendraram em sua formatividade musical, um refinamento sonoro e gestual, uma destreza na forma de executar suas interpretações e criações, bem como

uma maneira intrínseca e pessoal no modo em como eles expressam, constroem e corporificam a sua essência através de uma concepção performática contemporânea.

DIAGRAMA 8

**PROCESSOS DE ENSINO DOS DIFERENTES IDIOMÁTICOS
MUSICAIS**

P1

Explana que o ensino pianístico da linguagem da música erudita, deve ser engendrado e desenvolvido através de uma metodologia mais subjetiva às dificuldades e limitações de cada aluno. Conforme o participante, o ensino da música erudita carrega uma “rigidez absoluta”. Ele acredita em uma transmissão de conhecimento efetuada de maneira mais exploratória, espontânea e criativa. “O aluno pode criar e improvisar de maneira lúdica em cima de uma canção de Mozart, e o professor pode incentivá-lo a tocar a um tom a cima (...). Essa questão de não individualizar o ensino é um erro”.

P4

Expressa que no início de seu aprendizado musical, gostaria de ter recebido uma orientação mais rígida em relação aos seus estudos e práticas ao piano.

O participante acredita que o ensino pianístico deve ser sempre direcionado para uma orientação específica, que atenda as singularidades e peculiaridades do aluno.

P2

Não considera saudável e válido o aprendizado de forma generalizada, mas acredita no ensino aplicado de maneira peculiar, respeitando às particularidades de cada indivíduo, ou seja, a didática musical necessita ser elaborada e desenvolvida mediante a observação e análise comportamental do indivíduo, e de como ele manifesta suas emoções com o fazer musical. “Tua maneira de aprender não vai ser a mesma do fulano ou de outro, não acredito em uma metodologia de ensino que seja aplicada de forma generalizada, é necessário levar a sério a inteligência emocional e respeitar a habilidade individual”.

P3

Em sua visão não é um fator determinante que a assimilação e corporificação da linguagem musical seja construída e corporificada por meio de um ensino técnico formal, ou seja, o participante acredita que as linguagens idiomáticas são melhores apreendidas pela afinidade e afetividade com o gênero musical. “O que difere de você poder tocar ou conhecer vários estilos, e pode ser que você não toque tudo tão bem, não é a técnica, mas sim a afinidade que você tem com aquela linguagem”.

P2

Apresenta um ponto de vista de que não considera essencial uma formação específica para cada linguagem musical. O participante acredita que independente de adquirir uma formação, o mais importante é desenvolver e apreender uma linguagem idiomática por meio da manipulação de ferramentas necessárias para uma escuta concentrada e para as práticas de estudo técnico e de repertório. “Eu acredito que muitas vezes independente da formação, você acaba transitando em outra aérea, então eu acho que temos que aprender a estudar, a ouvir e aprender como aplicar”.

P5

Não considera fundamental o estudo em instituições especializadas para o desenvolvimento e corporificação de uma linguagem musical. Em sua visão, o mais importante é desenvolver um estudo da linguagem que você pretende dominar de forma intensa e dedicada”, pois, cada linguagem possui características peculiares que demandam práticas de estudo e de repertório pianístico específicos.

P1

Em sua visão, os professores de música necessitam desenvolver um ensino mais elaborado, diversificado e dinâmico, consoante com as peculiaridades de cada aluno, através do estudo e análise de materiais específicos relacionados aos estudos e as práticas pianísticas. “O professor deve elaborar um material e metodologia de forma organizada, não somente baseado em suas experiências como músico, mas deve buscar outras alternativas de estudos e práticas (...). É preciso ter disponibilidade e querer desenvolver formas de ensino que sejam capazes de tratar o aluno de forma pessoal e subjetiva”.

P4

Explana que o ensino da música popular deve ser manuseado de maneira atenciosa e cautelosa, pela escassez de recursos e métodos específicos na aérea. O participante diz que o “curso de música popular no Brasil ainda está muito artesanal”, existem poucos métodos de ensino” e de escolas preparadas com professores fluentes na prática e no ensino da linguagem, porém, em contrapartida, o ensino da música erudita possui uma estrutura profusamente extensa e solidificada. “No campo da música erudita existe uma variedade de métodos, como também diversificadas instituições de ensino com professores qualificados”.

P5

Acredita que o aprendizado musical inicial deve ser elaborado e efetuado de modo mais livre, independente da sistematização do aprendizado de um estilo, mas focado em uma estrutura disposta no aprendizado de elementos musicais: harmônicos (do sistema tonal e modal), rítmicos e polirrítmicos; e por meio do conhecimento e manipulação desses elementos, estabelecer o desenvolvimento da inventividade e da improvisação através da experimentação, como um “laboratório de criação”. Em sua visão, este “artesinato” unificado ao estudo do repertório musical, engendra e solidifica habilidades técnicas e interpretativas, bem como qualificam o intérprete a se correlacionar com outras linguagens distintas de maneira não tendenciosa em relação a um idiomático específico. O participante acredita ser importante e profícua a elaboração de materiais metodológicos que se disponham de uma linguagem musical universal estruturada nos elementos rítmicos e harmônicos, e através desses elementos desenvolver práticas de improvisação e criação. Para o participante a música em seu aprendizado inicial deve ser apreendida sem rótulos, de maneira a não especificar as características dos idiomáticos. Em sua visão o aprendizado musical deve ser introduzido através de práticas “Não tendenciosas desse estilo ou para aquele”.

P4

Segundo o participante as linguagens da música erudita, popular e jazz, para serem desenvolvidas precisam de dedicação e estudo de maneira intensa. Entretanto, existem algumas especificidades pertencentes a cada idiomático: “A leitura da partitura é algo indispensável no estudo da música erudita, já na música popular e no jazz, é necessário compreender as estruturas harmônicas, os padrões sonoros, os voicings, ritmos, levadas escalas e arpejos”. O participante afirma que independente da linguagem idiomática a ser desenvolvida, a prática de criação é essencial: experimentar texturas e cores sonoras e ter o hábito de ouvir música, principalmente referentes ao estilo da linguagem que deseja desenvolver e corporificar.

P4

Acredita que o ensino e aprendizado musical necessitam ser estruturados e elaborados por meio de uma “educação reflexiva”. O participante menciona o filósofo, educador e compositor David J. Elliott, que propõe a *Filosofia Praxial da Educação Musical*, a qual, segundo o participante, é estruturada de forma abrangente e reflexiva a partir dos princípios de que o desenvolvimento da musicalidade deve ser vivenciado e experienciado através das ações criticamente reflexivas e subordinadas às práticas de interpretação, improvisação, composição e de organização, empreendidas por meio de uma escuta aguçada. Outro aspecto importante pertencente a Filosofia Praxial descrito pelo participante, é utilizar-se de gravações das práticas de estudo e da performance musical como ferramenta para uma escuta e análise reflexiva crítica.

P4

O participante considera profícuo o conhecimento, a prática e o transitar entre as linguagens musicais, mesmo que sejam linguagens com estéticas diferentes, porém, existem algumas características que são peculiares de cada linguagem e necessitam da vivência e das práticas de estudo e repertório específico para serem construídas e aperfeiçoadas. “Eu acredito que as técnicas e práticas de repertório pianísticos podem transitar, se você toca uma peça de Chopin, em algum momento vai te facilitar a tocar uma peça de Ernesto Nazareth, entretanto, alguns estilos musicais e técnicas são muito peculiares, e necessitam das experiências e vivências com a linguagem específica”.

P5

Declara que suas vivências e experiências com o aprendizado musical entre as linguagens da música popular, jazz e erudita, foram constituídas de forma aprazível, e foram assimiladas e corporificadas proficuamente. O participante manifesta sentimentos de gratidão aos professores pelos quais teve a oportunidade e privilégio de conviver e ser instruído. “Aprendi a apreciar música de concerto, e a estudar de uma forma diferenciada e específica”.

P2

Expõe a valorização do método de *Canto Orfeônico Villa Lobos*, para a iniciação do desenvolvimento das habilidades musicais no indivíduo.

P4

Expõe que as habilidades musicais do instrumentista devem ser estimuladas através de uma orientação adequada e equilibrada. O participante menciona a relevância da “*Teoria do Fluxo*”, a qual pressupõe que o indivíduo necessita sentir-se desafiado, e ao mesmo tempo, utilizar suas habilidades e competências para alcançar um desempenho de qualidade nas tarefas que desenvolve, o que levaria à uma satisfação e motivação intrínseca. Para o participante esta teoria poderia fundamentar as práticas de performance.

P4

Valoriza as práticas de estudo e de performance musical por meio da disciplina e da persistência, pois acredita que esses são aspectos fundamentais para o desenvolvimento e aperfeiçoamento das linguagens. Também pontua a necessidade de se adquirir o hábito de escutar música, declarando que “músicos bem sucedidos, são pessoas que escutam música da mesma forma que estudam o instrumento”.

P1

Considera essencial desenvolver uma memória musical associativa por meio da prática da análise da partitura. O participante menciona o compositor, professor e pianista José Alberto Kaplan, que discorre sobre a importância desse tipo de memória: “quanto mais você compreende o que estiver tocando, mais você vai memorizar aquilo”.

P1

Expõe a importância de se criar um vínculo afetivo-emocional entre aluno e professor. Para o participante a troca e o compartilhar das experiências e vivências, corroboram para a construção e desenvolvimento de uma performance mais produtiva. “Você precisa ter empatia, não é uma coisa puramente técnica, dar aula é um ato de generosidade”.

P1

Declara que não acredita na transmissão de conhecimento de maneira eficiente, abrangente e profícuo, se o professor não possui experiência e vivência com as práticas de estudo e de repertório da linguagem específica.

Diagrama 8

Processos de ensino dos diferentes idiomáticos musicais

Na perspectiva dos cinco participantes o ensino musical não deve ser aplicado de forma generalizada, mas sim de maneira específica, subjetiva e prática, levando em conta as individualidades. Eles acreditam que os processos de ensino (independente da linguagem musical que se pretende aprender ou aprimorar), devem ser desenvolvidos através de ferramentas e materiais específicos e concernentes aos estudos e práticas pianísticas, os quais necessitam ser estruturados mediante a uma didática bem elaborada e aperfeiçoada por meio de uma metodologia constituída de forma dinâmica, peculiar e pragmática, conforme as particularidades de cada aluno, por intermédio da observação e análise das habilidades que o aluno já possui e das habilidades que ainda necessitam ser trabalhadas e desenvolvidas.

P1, P4 e P5 pontuam algumas singularidades de como foram os processos de ensino em suas vidas no início de seu aprendizado musical. Para **P1** as experiências vivenciadas por meio de um ensino formal no início de seu aprendizado musical pianístico, foram transmitidas de maneira rigorosa e disciplinada, ele expressa a crença de que o ensino da música erudita transporta uma “*rigidez absoluta*” na maneira de como é direcionado e instruído, pois em seu ponto de vista, o ensino musical é efetuado por meio de procedimentos mais sistemáticos e seguem modos de ensino que não exploram a espontaneidade, a improvisação e criação de forma mais lúdica e desprendida. Em contrapartida, diferentemente de **P1, P4** expressa que gostaria que o início de seu aprendizado musical tivesse sido empreendido através de uma orientação mais rígida concernente aos estudos e práticas pianísticas. Para o participante o seu aprendizado não foi realizado de forma organizada e categórica. Ele explana que apesar de seus professores utilizarem bons materiais metodológicos para ensinar, em seu ponto de vista, faltou uma didática de ensino por meio da experiência e prática, que demonstrasse e orientasse estratégias e organização de estudo. O participante exterioriza que a ausência dessa didática de ensino, fez com que suas práticas de estudo no piano fossem realizadas por muitas vezes de maneira não concentrada e entendível, o que resultou em uma prática efetuada de modo mais “intuitivo”, e por causa disso ele acredita que seu desenvolvimento no instrumento não alcançou bons resultados. Já **P5** declara grande contentamento e satisfação pela forma de como suas vivências e experiências com o aprendizado musical foram efetuadas. O participante manifesta sentimento de gratidão aos seus orientadores, e expõe que foi por intermédio deles que ele aprendeu a “*estudar de uma forma diferenciada e específica*”. O participante relata que seus professores o ensinaram a estudar de maneira mais pragmática, delineando objetivos

específicos de como praticar os estudos de técnica e de repertório – explorando através da análise investigativa as possibilidades harmônicas, melódicas e rítmicas de uma peça musical e, a partir da manipulação desses elementos, desenvolver por meio da prática no instrumento, um estudo de criação, improvisação e performance pianística.

Esses participantes manifestam suas perspectivas no tocante a outros tipos de práticas de ensino pianístico que podem ser valorizadas. Eles acreditam que os modos de transmissão de saberes e competências tornam-se mais eficazes e produtivos se inseridos por uma sistemática de ensino de maneira a reconhecer as práticas de criação e improvisação musical, utilizando-se de ferramentas rítmicas, melódicas e harmônicas – estudos técnicos e de repertório, como também o desenvolvimento de habilidades cognitivas mediante a um caráter epistemológico da música. **P5** considera que o início do aprendizado deve ser configurado mediante o uso de materiais e ferramentas metodológicas que apresentem uma linguagem musical mais livre e abrangente, explorando a prática criativa e inventiva, constituída nos elementos harmônicos e rítmicos, de modo a não evidenciar “*rótulos*” que caracterizam e determinam um aprendizado específico de gênero e estilo, pois para o participante, o ensino deve ser iniciado por meio de práticas “*não tendenciosas desse estilo ou para aquele*”. Também para **P1**, a transmissão do conhecimento deve ser aplicada e efetivada de forma mais livre e exploratória, despertando a espontaneidade e inventividade de maneira mais lúdica através da manipulação de recursos metodológicos variados e referentes a linguagem musical que se pretende desenvolver; para ele, as habilidades de improvisar e criar podem ser praticadas e aprimoradas de maneira recreativa “*em cima de uma canção de Mozart*”. **P1** acredita que o ensino e o aprendizado devem ser elaborados de forma subjetiva às particularidades de cada aluno: “*essa questão de não individualizar o ensino é um erro*”. Já **P4** apresenta um olhar singular relacionado aos sistemas e formas didáticas. Expressa que o ensino e aprendizado devem ser construídos e aperfeiçoados por meio de uma “*educação reflexiva*”. Segundo o participante, este conceito filosófico é estruturado através da Filosofia Praxial da Educação Musical do educador e compositor David J. Elliott. O participante aponta que a desenvolvimento do ensino musical deve ser fundamentado de forma empírica por intermédio de atos analíticos lógicos, de maneira que, todo o ensino da performance que abrange as práticas de interpretação, improvisação, criação e organização, e que necessita utilizar-se de ferramentas fundamentadas na observação e percepção, com o intuito de engendrar uma escuta e análise reflexiva crítica pelas quais o processo evolutivo musical é construído de forma idiossincrática e consciente por cada indivíduo.

Ao refletirmos sobre nossos hábitos e práticas pianísticas, e sobre a importância da natureza epistemológica musical, considero que compreendemos e desenvolvemos esses conhecimentos a partir do momento em que os processos cognitivos surgem por meio das reflexões, investigações e análises de nossas experiências através das práticas no instrumento. Em conformidade, Peirce (2005, p. 195), afirma que esses processos intelectuais são construídos por intermédio de nossas experiências fenomenológicas, e considera que o verdadeiro significado de uma “concepção” cognitiva, advém por meio da reflexão do resultado de nossas práticas, ou seja, a avaliação crítica decorrente de nossas vivências, são compreendidas mediante a observação e investigação das consequências de nossas ações, portanto, acredito que através dessa filosofia, geramos idealizações singulares genuínas consciente de nossa maneira de estudar e de interpretar.

Outro aspecto de grande importância relacionado aos processos de ensino musical e externado na fala de **P1**, **P2** e **P3**, é a questão de observar e estarmos atentos aos fatores afetivos-emocionais que cada indivíduo carrega. **P2** ressalta: é importante considerar a “*inteligência emocional e respeitar as habilidades individuais*”, pois ele manifesta a crença de que cada indivíduo possui uma forma intrínseca de assimilar e compreender o aprendizado, a qual necessita ser valorizada e considerada. **P1** acredita ser significativo criar uma conexão afetiva-emocional entre aluno e professor, para que a construção e o desenvolvimento do aprendizado, ocorra de forma mais produtiva e eficaz. Em sua perspectiva, a sistematização dos processos do ensino musical, também deve ser construída e desenvolvida de forma empírica, por meio da troca e do compartilhamento das vivências e experiências; segundo o participante faz-se necessário ter empatia, por parte do professor, nas ações pedagógicas “*dar aula é um ato de generosidade*”.

Inserido nesse panorama dos processos de ensino empregados no aprendizado de linguagens idiomáticas distintas, **P1**, **P2**, **P4** e **P5**, evidenciam que esses idiomáticos possuem singularidades pertencentes ao modo de como eles são ensinados. Para esses participantes a linguagem da música erudita é efetivada de forma mais imperante e sistemática, já que a fundamentação e estruturação metodológica seguem arquétipos consolidados pela música ocidental, ou seja, a organização e efetuação do ensino e de métodos específicos para o desenvolvimento técnico e de repertório pianístico de diversificados gêneros e estilos musicais (e que abarcam esse grande bojo da linguagem da música erudita) são aspectos determinantes que fazem com que o ensino dessa linguagem seja, segundo suas crenças, predominante, permanente e eficaz. Outro fator soberano existente nesta linguagem, segundo **P1**, **P2**, **P4** e **P5**,

é a quantidade considerável de instituições vigentes de ensino habilitadas, como também de professores qualificados nesta área.

Para esses participantes no Brasil, as linguagens da música popular e do jazz já não seguem os mesmos padrões qualitativos e quantitativos em relação ao ensino e aos métodos utilizados na música erudita, pois existe uma carência e deficiência no que se diz respeito às instituições e a metodologias efetivas, ou seja, que proporcionem um ensino metodológico bem elaborado de forma sistemática, pragmática e organizada. Na visão de **P4** os cursos de música que trabalham com música popular e jazz ainda são efetuados de maneira “artesanal”, pois segundo o participante, existem poucas escolas bem preparadas e com professores capacitados e fluentes na prática e na maneira de transmitir esses saberes, e por esse motivo a transmissão de conhecimento dessas linguagens transcorrem de forma mais empírica, por intermédio dos processos aurais e orais.

Para os cinco participantes, independente dos processos de como as linguagens da música erudita, popular e do jazz são transportadas e desenvolvidas, o mais considerável é descobrir, aprimorar e incorporar um idiomático mediante a utilização de ferramentas que possibilitem o desenvolvimento e o trânsito entre os idiomas e as habilidades musicais concernentes às práticas interpretativas e inventivas, sejam essas compreendidas e estabelecidas através de processos empíricos e idiossincráticos, ou através de uma sistematização metodológica fundamentada.

Considerações finais

As vivências compartilhadas comigo pelos cinco participantes da pesquisa me proporcionaram a experiência de ser capaz de observar, conhecer e compreender sobre como o percurso da história de vida de cada sujeito e como os processos pelos quais eles se constituem e se fundamentam, refletem e transfiguram-se no tempo e no espaço, pois cada ser humano constrói e desenvolve de forma singular e diante do mundo vivenciado a sua história existencial. É por meio das experiências e da manifestação de todos os fenômenos presentes no meio em que estamos inseridos que arquitetamos empiricamente nosso caminho, e dessa maneira nos tornamos únicos em tudo que fazemos, pois o transcorrer dos processos pelos quais apreendemos, assimilamos e comunicamos a vida intercorrem de maneiras intrínsecas.

Após essa vivência, não somente ouvindo as narrativas, mas interpretando e traçando um paralelo entre as questões partilhadas pelos participantes e as questões peculiares de cada um, percebo que a forma como cada um deles pensa e considera o significado de interpretação musical, se relaciona diretamente com a maneira de como vivenciaram e construíram suas histórias, uma vez que cada formação musical comporta múltiplas dimensões, que foram construídas ao longo de suas vidas e os fizeram indivíduos com personalidade e particularidades originais, e esses aspectos refletem e compõem uma concepção interpretativa e performática criativa, alicerçada no modo com que cada um corporifica suas sensações e sentidos mais profundos, significando sua existência através da música e do tocar o piano.

No que tange aos parâmetros da interpretação e da manipulação do signo escrito entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, observo que os cinco participantes consideram que cada idiomático apresenta peculiaridades na sua codificação e na maneira de como são decodificados, pois todas as falas trouxeram a concepção de que existem singularidades e especificidades na forma de como o signo é representado simbolicamente entre as linguagens distintas, e que sua manipulação exige do intérprete um conhecimento abrangente no que se refere aos aspectos musicais teóricos, harmônicos e rítmicos inerentes a essas linguagens. Entreposto nesta visão, há outro aspecto relevante externado pelos cinco participantes no que diz respeito à manipulação e à incorporação desses idiomáticos – pois todos eles valorizam o desenvolvimento e a solidificação por meio dos processos aurais e orais indicando o quanto é possível apreender o conhecimento musical por meios diversos.

Segundo os cinco participantes, as peculiaridades sonoras, rítmicas e gestuais, tal qual o “groove e swing”, são inerentes às tradições e aos contextos culturais e sociais característicos de cada idiomático e, segundo eles, é necessário estar em uma vivência constante com os grupos

de pertencimento que desenvolvem essas linguagens, uma vez que as afinidades e concepções idiomáticas ocorrem por intermédio das experiências que vivenciamos e assimilamos através desses canais de comunicação. De acordo com os participantes a manipulação sígnica para a interpretação desses idiomáticos é realizada em acordo com a característica de cada linguagem, através do desenvolvimento dos elementos que a compõe, bem como por meio de uma escuta atenciosa e analítica, e também utilizando o processo de “tirar a música de ouvido”, pois nas linguagens da música popular e do jazz, de acordo com os participantes, somente o signo escrito não é suficiente para interpretar e manipular suas características de gênero e suas perspectivas estilísticas.

Para os participantes é por meio do imbricamento dos aspectos relacionados à interpretação e à manipulação do signo escrito entre linguagens distintas e com os processos aurais e orais, que o performer consegue analisar e compreender os limites e liberdades existentes em cada idiomático no momento da interpretação, pontuando o quanto cada intérprete pode manipular e criar uma concepção musical em sua performance sem desrespeitar e descaracterizar as subjetividades e singularidades de cada linguagem. Para esses indivíduos existem limites e liberdades que necessitam ser compreendidos e incorporados pelo intérprete, e a percepção e discernimento desses limites e liberdades, revela a natureza da especificidade concreta em cada idiomático.

Ficou evidente nas falas que o transitar entre linguagens carrega significados intrínsecos e enigmáticos, sendo possível compreender que o trânsito entre idiomáticos é uma questão de escolha e prioridade em suas vidas. Existe, holisticamente, uma afinidade entre seus âmagos com os gêneros musicais que eles percorrem (erudito, popular e jazz), e a concepção histórica, cultural e social desses idiomas transporta significados diferenciados na vida de cada participante.

Porém, também foi possível perceber que os participantes carregam crenças, relacionadas à forma como eles sentem e interpretam essas linguagens, que podem ser questionáveis ou mesmo restritivas ao fazer musical. Essas crenças foram manifestadas através de pensamentos como: tocar música erudita traz uma sonoridade mais refinada; uma articulação mais bem desenvolvida e projetada; um gestual mais sofisticado; como também crenças relacionadas à música popular e ao jazz tais como o pensamento de que existe com essas linguagens uma maior liberdade de se comunicarem e se expressarem através de suas performances. Os participantes externaram que ao tocar esses idiomáticos se sentem mais livres, leves e alegres, e que há um contentamento que expressa um sentimento de ludicidade.

Na minha perspectiva, os modos e meios pelos quais desenvolvemos e conquistamos resultados profícuos de nossas práticas de performance, independente da linguagem, estão intensamente relacionados a forma de como percebemos, identificamos, aproximamos e configuramos uma maneira singular de efetivar nossas práticas de estudo, através da concatenação afetiva que criamos e desenvolvemos com o idiomático, ou seja, por meio do significado intrínseco do modo de como essa linguagem simboliza e comunica-se em cada ser. Os sentidos e sensações de liberdade, manifestados na interpretação por meio de atos performáticos, são idiossincráticos à maneira com que cada indivíduo sente e idealiza seus afetos com o mundo exterior e consequentemente com a linguagem.

Outra crença salientada pelos cinco participantes e relacionada ao transitar entre linguagens distintas é que esse fluxo engendra no performer maior liberdade interpretativa e criativa. É perceptível que o significado construído por esses indivíduos está na forma de como eles transitam entre as linguagens, e que por meio desse transitar, criam e constroem uma identidade peculiar e genuína de seu fazer musical. Na concepção desses participantes ter a oportunidade de desenvolver habilidades através da improvisação e criação – que são um aspecto fundamental, característico e essencial nas linguagens da música popular e do jazz – transfigura a maneira como o performer interpreta não somente essas duas linguagens, mas também como interpreta a música erudita, de forma que essas experiências diversificadas se fundem e se complementam de modo indistinguível, pois as ferramentas e habilidades adquiridas nas experiências são transportadas, consciente ou inconscientemente.

Acredito que esse transitar entre linguagens diversificadas traz a oportunidade de se construir e desenvolver habilidades peculiares, que são adquiridas através das experiências e vivências e constituídas por meio dos sentidos e afetos manifestados no decorrer das configurações desse percurso, as quais nos capacitam a realizarmos escolhas performáticas a partir de concepções interpretativas, criação e improvisação. Todas essas ocorrências do trajeto de nossa história de vida e das vivências entre essas linguagens distintas, se concretizam mediante as afinidades sentidas e percebidas, e se corporificam por meio de um transitar intenso, engendrando uma identidade genuína no modo de como os discursos sígnicos sonoros, rítmicos e gestuais interpretativos e inventivos são idealizados no momento da performance. Este significar do fazer musical vigente, significa a essência existencial de cada performer.

Não é possível determinar se esse transitar possa consumir mais qualidade criativa ou interpretativa na performance. O contexto de oportunidade que eu tive através da vivência com as falas externadas pelos cinco participantes, me revelou pensamentos, crenças e afinidades diversificadas, com muitas das quais eu me identifico. Algumas dessas reflexões, consideram a

existência do signo escrito ou a criação espontânea em formatos e parâmetros singulares e diferentes, de modo que esses processos de significação na performance são arquitetados e corporificados no tocante as particularidades factuais inerentes de cada linguagem específica e as singularidades que cada performer traz de seu âmago e de suas influências etnográficas.

Sob a perspectiva do ato criativo consolidado pelo compositor em uma partitura, aparentemente hermética e advinda de uma linguagem da música de tradição escrita ocidental, a decodificação sígnica interpretativa não se anula da inventividade e da improvisação, pois configura idealizações interpretativas e criativas sob outras concepções: a interpretação e inventividade nessa linguagem é estruturada e gerada respeitando arquétipos já pré-estabelecidos pelos contextos e estilos dessa tradição. O performer decodifica e interpreta o signo escrito como está escrito, respeitando os preceitos determinados pelo compositor e pelo estilo musical, mas ao mesmo tempo, tem a oportunidade de preencher as lacunas advindas dos limites intrínsecos da grafia. Elementos que não são possíveis de serem grafados, como a microdinâmica, o micro fraseado, a manipulação da temporalidade, a produção de timbres através do toque ou do gesto musical, indica que a concepção criativa nessa linguagem se configura em formatos e modos diferentes em relação as linguagens da música popular e do jazz. Os signos sonoros, rítmicos e gestuais são engendrados por meio de uma concepção estética/estilística que abarca múltiplas possibilidades manipulativas dos eventos composicionais registrados no texto, e mesmo com as fronteiras que a grafia da altura, duração e intensidade impõe ao performer, este não deixa de ser protagonista de eventos genuínos, que se corporificam a cada ato performático, gerando uma forma de criação no tempo e no espaço.

Inseridos neste ensejo, sob de outro ponto de vista, as linguagens da música popular e do jazz, retratam a decodificação do signo escrito de maneiras distintas. Aqui, a partitura não é o fator primordial para a interpretação e criação, mas sim apenas um referencial. O performer tem a liberdade de criar e recriar novas concepções e discursos, bem como utilizar diferentes materiais musicais, expedientes oriundos de diversos grupos culturais que nem sempre comungam de uma mesma natureza ou estilo, ou do mesmo tempo histórico. Nesse panorama de mesclas, e fundamentado empiricamente em suas experiências e vivências; o performer constrói e desconstrói eventos a cada ato performático sendo o criador de novos acontecimentos sígnicos sonoros e gestuais, misturando, expandindo e formando novos componentes musicais e imprimindo sua marca através de traços próprios.

Gostaria de expressar que a minha experiência de poder vivenciar um trânsito interpretativo e performático entre linguagens musicais distintas, engendraram uma maior compreensão e entendimento de como os meus sentidos e afetos se manifestam em uma

performance, e por meio desse experienciar consegui, através da auto-observação, estabelecer uma análise reflexiva das minhas práticas pianísticas, inclusive trabalhar uma certa timidez e insegurança que se exteriorizavam a cada vez que realizava uma performance em público, o que imagino ter sido possível através do modo fruitivo em que o desenvolvimento da habilidade de improvisação e criação tornou-se uma prática constante em meus estudos e performances.

Outros dois aspectos por mim experienciados e extremamente importantes que gostaria de salientar, foi a percepção consciente do desenvolvimento e da incorporação dos elementos rítmicos, presentes em cada idiomático, em meu corpo, tornando a experiência musical corporificada a partir dos sentidos, assim como a evolução paulatina das habilidades de improvisação e criação que proporcionaram também habilidades técnicas.

Acredito que todos esses processos desenvolvidos no transitar entre linguagens musicais distintas, podem capacitar o performer a compreender os limites e liberdades do signo escrito, exprimindo sentidos e significados intrínsecos na constituição interpretativa, bem como a construção e corporificação de uma concepção sonora e gestual no ato performático.

No que concerne a presença do corpo no fazer musical, emergiu da fala dos participantes a importância da presença do gesto musical, e de como ele pode gerar significados distintos entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, pois para esses indivíduos o gesto é uma forma de materialização sonora que se idealiza a partir de uma intenção expressiva e da incorporação dos sentidos exteriorizados no corpo.

Através das narrativas manifestadas pelos participantes foi possível observar que suas práticas de performance são elaboradas e configuradas de modo diverso. Cada participante apresenta singularidades na maneira como exerce seus estudos específicos em cada idiomático, como também na forma de como utiliza e manipula as ferramentas pelas quais desenvolve suas habilidades para interpretar, improvisar e criar, no transitar entre linguagens. Vejo que as práticas de improvisação e criação são uma forma efetiva e permanente no percurso de suas vidas e na maneira como eles corporificam sua formatividade musical em suas performances.

Identifiquei que alguns conceitos e crenças referentes às suas práticas no piano necessitam ser repensados e analisados de modo que possam refletir se realmente manter uma rotina diária de várias horas ao estudo técnico de mecanismo (exercícios, escalas, arpejos etc.) será suficiente para resolver deficiências e problemas relacionados a conquistar maior flexibilidade e agilidade, bem como a capacidade de se obter uma maior resistência física muscular, uma vez que sem a presença da consciência corporal esse estudo técnico possa inclusive ser nocivo por comportar práticas excessivas e extenuantes.

Surgiram apontamentos concernentes aos processos de ensino entre os idiomáticos distintos que os cinco participantes consideram ser importantes. Todos disseram que alguns aspectos inerentes à transmissão de conhecimentos dos processos didáticos, relacionados aos sistemas de ensino e estabelecidos por meio dos cursos técnicos e dos bacharelados (curso superior de música), bem como a maneira de como a sistematização metodológica é efetuada, necessitam ser observados e reexaminados mediante uma investigação e análise aprofundada do modo de como esses saberes e competências são fundamentados, estruturados e transmitidos. No ponto de vista desses participantes os processos de ensino efetuados pelas instituições são realizados de maneira não subjetiva e prática no que se refere às especificidades que cada linguagem idiomática traz, os quais seguem, segundo os participantes, paradigmas do ensino da música ocidental, e são transmitidos de modo generalizado, não valorizando as singularidades vigentes em cada aluno.

Todos declararam que seria notável e relevante que os processos de ensino propiciassem ao aluno a vivência e experiência no trânsito entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz. Porém, em contrapartida, os participantes relatam uma problemática existente: são poucas as instituições de ensino e os docentes capacitados e habilitados no campo do ensino da música popular e do jazz, e conseqüentemente, a escassez de métodos específicos bem elaborados e fundamentados na música popular é um fator presente em nossa realidade.

Na perspectiva dos cinco participantes o intuito dessa conscientização e dessa análise crítica seria alcançar e desenvolver metodologias e modos de ensino de forma mais abrangente, eficaz e livre, pelas quais as práticas de estudo e repertório para a performance criativa pianística sejam transcorridas proficuamente, estimulando e aperfeiçoando o aprendizado e assimilação através da integração desses conhecimentos entre os idiomas com a experiência empírica de cada indivíduo.

Devo expressar que esse percurso investigativo proporcionou uma mudança significativa no meu modo de pensar a música e desenvolver minhas práticas e estudos de técnica e repertório. As contínuas leituras realizadas despertaram em mim uma consciência mais reflexiva e uma autocrítica sofisticada, motivando-me à compreensão e ao desenvolvimento de novos conhecimentos pelos quais se engendraram o aperfeiçoamento de uma nova forma de pensar, observar, perceber, organizar e estruturar cognitivamente e corporalmente o meu fazer musical.

Todo o arcabouço teórico desenvolvido nesta pesquisa trouxe um embasamento mais elaborado na formulação de conceitos relacionados ao significado da interpretação e performance criativa. Os diversificados panoramas apresentados do conceito da palavra

interpretação contrapuseram ponderações, as quais mostram que: os limites e liberdades existenciais referentes aos fatores interpretativos e criativos, e a decodificação do signo escrito musical, demandam do performer conhecimentos musicais otimizados na aérea teórica, prática, histórica e cultural; e que, as variadas formas de interpretar e significar a música através de um ato performático, incorporam a idealização de uma maneira subjetiva de construir um fazer musical, que transporta o fluxo constante da amálgama da essência e idiossincrasias de cada ser humano, com os fenômenos manifestados por meio dos aspectos antropológicos.

Relacionando a semiótica de Charles Peirce com a música, elucubro que sua comunicação se realiza através da representação dos signos. Na música estamos constantemente envolvidos pela presença sígnica que se materializa mediante aos discursos interpretativos e significados por um modo pessoal e original da formatividade musical na performance. Considero que o *Pragmatismo* traz de forma abstrata e cognitiva a importância de desenvolvermos práticas efetivas e intencionadas de um desígnio, de maneira reflexiva e investigativa, por meio das ações pragmáticas de nossos estudos, pois a efetivação de arquétipos de nossas práticas de performance nos mostra caminhos e diretrizes que podemos seguir, e servem como parâmetros para análise e reflexão dos atos que são profícuos, com o intuito de se obter uma concepção consciente e plena de nosso fazer musical.

A Teoria da Abdução apresenta um pensamento filosófico a partir de um caráter epistemológico da música, por meio das ações dos signos e das metáforas, em que o desenvolvimento cognitivo de atos interpretativos e criativos surgem a partir de *insights* provenientes da experiência com a vivência musical de cada ser – com aquilo que se ouve, que se toca, e com as experiências vividas.

Todas essas experiências adquiridas mediante a construção e expansão do conhecimento a partir da vivência com os estudos do mestrado, engendraram em mim uma nova forma de pensar, organizar e estruturar cognitivamente meus estudos e práticas de performance entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz. Percebo que minha relação com a música e com o piano está a cada dia mais consciente, reflexiva e heurística, e por intermédio dessas transfigurações tenho alcançado uma melhor consciência corporal na forma como minhas sensações, sentidos e idealizações interpretativas e inventivas são configuradas e incorporadas nas práticas e estudo e na performance. Também foi notória a transformação em minha maneira de pensar e de dialogar com meus alunos e amigos dos quais compartilho as experiências de minha rotina diária musical, pois percebo que através do arcabouço teórico percorrido, a cada dia está sendo gerado em mim uma nova consciência reflexiva do meu ser e dos motivos pelos quais a música tem um significado intenso em minha vida.

Referências

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica, *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, p.16-24, 2000.
- AGAWU, Kofi. *Music as discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.
- AREDES, Rubens de Oliveira. Música autônoma e ideologia: historicidade e desafios para o etnomusicólogo. In: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2015, Vitória. p. 1-8.
- BAHIANA, Ana. O caminho do improviso à brasileira. In: BAHIANA, Ana (org.) WISNICK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979. p. 77-89.
- BANDURA, Albert. *Social Learning Theory*. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1977
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press: Chicago, 1994.
- BLAKE, Ran. *Third Stream and the Importance of the Ear: A Position Paper in Narrative Form*. 1981. Disponível em : <https://symposium.music.org/index.php/21/item/1897-third-stream-and-the-importance-of-the-ear-a-position-paper-in-narrative-form>. Acesso em: 02 maio 2023.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Regard sur Chopin*. Librairie Arthème Fayard, 1996.
- BOCK, Ana Mercês Bahia. Formação do psicólogo: um debate a partir do significado do fenômeno psicológico. *Psicologia ciência e profissão*, v. 17, n. 2, p. 37-42, 1997.
- BRIKS, Fábio Júlio Pereira. Interpretação e Tradução: abordagem teórica e pedagógica. In: SIELP, 2012, Uberlândia. *Edufu*, 2012. p. 1-10.

BRITO, Mario Magno Oliveira; CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Semiótica e Música: uma leitura das categorias fenomenológicas e tricotomias peircianas. *Revista Científica do UniRios*, n. 2, p. 81-102, 2020.

CAMPOS, Claudinei José Gomes. Método de análise de conteúdo: ferramenta para análise de dados qualitativos no campo da saúde. *Revista brasileira de enfermagem*, v. 57, n. 5, p. 611-614, 2004.

CAVAGNOLI, Murilo. *Jazz e improvisação musical: Relações estéticas e processos de criação*. 2012. Dissertação (Mestrado, Relações estéticas e processos de criação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2012.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado, Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 2005.

CORRENTINO, Diones Ferreira. *Estudos das performances de piano solo gravadas por Egberto Gismonti entre 1973-1079 a partir da perspectiva audiotátil*. 2021. Tese (Doutorado, Teoria, Criação e Prática). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2021.

CUGNY, Laurent. *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. Bérengère Mauduit. University Press: Mississippi, 2019.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Revista interfaces*, v. 1, n. 18, p. 76-95, 2013.

Dicionário Grove de Música. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUARTE, Rosália. Entrevista em pesquisas qualitativas. *Educar em revista*, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2016.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Maria Cristina. Comunicação, Semiótica e Música: relações e reflexões. In: INTERCOM SUDESTE, XI, *Simpósio de Ciência da Comunicação na Região Sudeste*, Ribeirão Preto, SP, 2006. p. 1-14.

FERNANDES, Maria Cristina Deziró. Comunicação, semiótica e música. *Diálogo e Reflexões*, Araçatuba, v. 27, n. 7, p. 27-38, 2009.

GOMES, Paulo. *A Terceira Corrente*. 2011. Dissertação (Mestrado, Interpretação Artística). Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, Lisboa, 2011.

GOMES, William B. A entrevista fenomenológica e o estudo da experiência consciente. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 305-336, 1997.

GONÇALVES, Rosemary Pinto de Arruda; SOUZA, Sebastiana Almeida, BENASSI, Claudio Alves; PADILHA, Simone de Jesus. Diacronia e sincronia: questões estruturais e de sentido na Libras. *Revista Diálogos*, v. 4, n. 2, p. 74-94, 2016.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noētós*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KERMAN, Joseph. *Opus 86*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LEWIS, George. Improvise Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, V. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

MARTINEZ, José Luiz. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. *Opus*, v. 6, p. 10-19, 1999.

MARTINEZ, José Luiz. Música e intersemiose. *Galáxia*, n. 8, p. 163-189, 2004.

MOLINA, Maria Angustias Ortiz; GASPAR, Paulo; LOPES, Eduardo. O Ensino do Jazz e da Música erudita no Séc. XXI. In: CENTER FOR INTERCULTURAL MUSIC ARTS, *Música.Arte.Diálogo.Civilização*, Coimbra, Portugal, 2008, p. 83-96.

MOURA, Jozuel Vitorino de; ALMEIDA, Carlos Cândido de. Semiótica, música e organização do conhecimento: contribuindo para o debate. *Ciência da informação em Revista*, v. 6, n. 1, p. 20-36, 2019.

NOGUEIRA, Ilza. O texto musical: considerações sobre manuscritos e edições eletrônicas. In: *Música em perspectiva*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 27-46, 2009.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Introdução à Semiótica*. São Paulo: Paulus, 2017.

OLIVEIRA, Luciana David. *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*. 2007. Dissertação (Mestrado, Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. 2010. Tese (Doutorado, Fundamentos teóricos). Unicamp, Campinas, SP, 2010.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENA, Luciano Nolasco Campbell. *Música e intersemiose: apontamentos sobre concepção e processos de criação*. Dissertação (Mestrado, Estudos Interdisciplinares de Cultura). Universidade Federal de Mato Grosso, MT, 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *Atkins, E. Taylor*. 2003, University Press of Mississippi, *Planet Jazz: Transnational Studies of the "Sound of Surprise"*. P. 41-58.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. In: ARROJO, Rosemary. *O signo desconstruído*. 2^a ed. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 24-30.

RANIERI, Leandro Penna; BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. A entrevista fenomenológica. *Seminário internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos*, v. 4, p. 1-8, 2010.

RODRIGUES, Ricardo César. *Buckminster Fuller: o legado e o mito*. Monografia. Universidade Estadual de Londrina, PR, 2020.

ROSA, Luciana Fernandes. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. Tese (Doutorado, Processos de criação musical). Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.

RYLE, Gilbert. Improvisation. *Mind*, New Series, V. 85, N. 337, 1976, p. 69-83.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos - semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *Charles Sanders Peirce: excertos*. São Paulo: Paulus, 2020.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento. Sonora Visual Verbal*. 3^a ed. São Paulo: Iluminuras, 2019.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia ecologia semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTOS, Luís Otavio de Sousa. *A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. 2011. Tese (Doutorado, Práticas Interpretativas). Unicamp, SP, 2011.

SILVA, Grazielle Roberta Freitas; MACÊDO, Kátia Nêyla de Freitas; REBOUÇAS, Cristina Brasil de Almeida; SOUZA, Ângela Maria Alves. Entrevista como técnica de pesquisa qualitativa. *Online Brazilian Journal of Nursing*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 246-257, 2006.

TARASTI, Eero. *La musique et les signes*. France: L'Harmattan, 2006.

WASLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicológica histórico-cultural. *Psicologia em estudo*, v. 12, p. 105-113, 2007.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José, Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Music*, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-7, 2006.

APÊNDICE I

Breve relato de meu processo criativo performático entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz.

Simultaneamente à pesquisa apresentada nesta dissertação, também desenvolvi um trabalho acerca dos processos envolvidos em minhas práticas de performance e no momento da performance em si. Nessa atividade, procurei repensar e reorganizar meus caminhos, com a intenção de compreender e corporificar os processos de significação do meu fazer musical.

O processo criativo da performance que compartilho nesta dissertação¹, iniciou-se mediante a momentos reflexivos sobre hábitos e condutas das minhas práticas de estudo, e da maneira como essas práticas significavam e simbolizavam o meu transitar entre linguagens distintas da música erudita, popular e do jazz. No decorrer desse processo lógico, os vários questionamentos e as autocríticas relacionadas ao modo de como o meu fazer musical estava sendo construído e idealizado, foram extremamente essenciais para o desenvolvimento cognitivo e corporal das minhas idealizações inventivas.

As diversas leituras realizadas no decorrer dos meus estudos do mestrado, trouxeram-me um caráter epistemológico musical que me engendraram novas concepções reflexivas, significadas, mediante aos meus estudos de performance, e todo esse transcurso pragmático e heurístico, amalgamou-se empiricamente com as minhas subjetividades de modo a exprimir uma corporificação genuína do meu fazer musical.

Desenvolvi modos e concepções inventivas em quatro peças musicais que foram escolhidas mediante as características que cada linguagem transporta: *Prelude* op. 40 de Nikolai Kapustin, *Loro* de Egberto Gismonti, *Someday My Prince Will Come* de Frank Churchill, e *Espiral* de Ana Ferreira; esta última, uma composição que realizei, é uma peça para piano solo de compasso alternado, em que procurei explorar elementos harmônicos sem uma tonalidade pré-estabelecida – o tema exposto na mão esquerda se desenvolve entre melodias cromáticas e modais, que complementam-se com a melodia articulada na mão direita, a qual caminha e se desenvolve de forma mais livre, com variações timbrísticas e rítmicas, abrindo espaço para a improvisação. Nessa elaboração, intencionei relacionar as singularidades do signo escrito de cada gênero musical com as peculiaridades intrínsecas da música erudita, popular e do jazz.

Procurei arquitetar conceitos para uma formatividade musical através de uma análise musical explorativa e investigativa, da experiência e vivência com essas linguagens. Nessa fase

¹ <https://m.youtube.com/watch?v=rBccgHVC7HE>

dos meus estudos, foi significativo descobrir e perceber a maneira pela qual essas sensações e afetos eram corporificados em meu processo criativo, visto que, cada linguagem carrega particularidades que trazem modos e configurações sonoras, rítmicas e gestuais diversificadas, e a compreensão e integração dessas especificidades foram e continuam sendo um processo em aprimoramento em minhas práticas e estudos de performance, alcançado através da elaboração e sistematização atenciosa de hábitos efetivos e profícuos de estudos e práticas intencionadas a exploração e desenvolvimento, a incorporação e corporificação dessas linguagens distintas.

Durante esse percurso, foi possível observar minhas limitações e dificuldades pianísticas técnicas e interpretativas, e transversalmente, organizar e criar estratégias e parâmetros para o desenvolvimento e a manipulação de ferramentas pelas quais as habilidades pertencentes a cada linguagem fossem conquistadas e aperfeiçoadas.

Para adquirir um resultado mais produtivo e eficaz em minhas práticas performáticas, sistematizei de modo empírico e pragmático, a delimitação de estudos estratégicos para um melhor aproveitamento e desempenho pianístico.

Posteriormente a fase da leitura do signo escrito e da assimilação e apreensão das obras musicais em seu contexto geral, explorei e experimentei novas possibilidades sonoras, rítmicas, de manipulação timbrística, bem como e de diferentes texturas melódicas e harmônicas, visando sempre amalgamar elementos característicos no trânsito entre essas linguagens distintas. Outro fator considerável foi o condicionamento do hábito de ter uma escuta mais atenta, observadora e refinada, tanto dos meus estudos relacionados a prática da técnica pianística, de um modo geral, quanto da prática das peças musicais que havia escolhido interpretar e performar. Ouvi várias gravações com diferentes intérpretes, procurando sempre perceber os diferentes matizes e as diversas texturas timbrísticas produzidas, os acentos e articulações rítmicas, a forma de pedalização, ou seja, as possibilidades de manipulação do material musical entre os estilos e gêneros das linguagens.

No transcurso de todo esse processo, pude perceber como o meu corpo manifestava sensações e sentidos ao decodificar e interpretar o signo escrito da música de tradição escrita, assim como em relação ao signo escrito da música popular e do jazz. Ao interpretar o signo escrito no *Prelude* op. 40 de Nikolai Kapustin, observei que necessitava atentar-me de um sentido mais direcionado e introspectivo em relação ao modo de como decodificava todos os elementos rítmicos e melódicos, as macros dinâmicas e conseqüentemente as microdinâmicas, pois percebi que havia uma maior desatenção ao interpretar a partitura. Reiteradamente, os parâmetros inerentes a articulação, fraseologias e rítmicos eram negligenciados pela falta de atenção e compreensão corporal. Nas linguagens da música popular (*Loro* de Egberto Gismonti)

e do jazz (*Someday My Prince Will Come* de Frank Churchill), identifiquei através da auto-observação, que esses processos aconteciam em menor proporção, pois, meus afetos e experiências com essas linguagens, são vivenciadas de modo mais abrangente e intenso em minha vida. Desde o início dos meus estudos no bacharelado, minhas práticas pianísticas foram bem mais voltadas para o estudo com as linguagens da música popular e do jazz. Nos dias atuais, se fosse analisar as proporções de minhas práticas e vivências entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, poderia afirmar que 80% estão voltadas para a música popular e jazz. Escuto muito mais canções referentes a essas linguagens, e os estudos de técnica e de repertório são mais direcionados a estes idiomas. Outro aspecto observado, é que a interpretação sêmica dessas linguagens, exigiram-me um raciocínio mais lógico e coerente no que se refere a forma de como elaboro e construo intelectualmente e imagetivamente as estruturas harmônicas e, no modo em como ouço e idealizo as configurações melódicas. Também pude entender minha forma de expressão corporal ao interpretar e criar tendo somente como referência a gravação. Apreendi de forma consciente a importância da construção do gesto na performance e de como ele se corporifica de formas distintas entre as linguagens musicais.

Gostaria de pontuar que as vivências e experiências no trânsito entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, já eram partes integrantes em minha vida profissional, as quais se transformaram significativamente mediante a construção dessa dissertação.

Após o trajeto de um processo criativo, imaginativo e inventivo no transitar entre as linguagens da música erudita, popular e do jazz, repensado e reestruturado durante os estudos do mestrado, em parte de forma reflexiva mas também de maneira inconsciente, talvez tangencial, através dos diálogos que pude estruturar com os participantes da pesquisa, o ato performático interpretativo e criativo das peças que gravei, aconteceu, sob certo aspecto, de forma espontânea, e creio que apenas deixei fluir a amálgama de todas as sensações, afetos e dos insights criativos que foram emergindo durante a experiência vivida com o percurso investigativo. Todo esse transcurso acabou por se corporificar em um discurso interpretativo e criativo, transformando substancialmente o meu fazer musical desde que iniciei o mestrado.

APÊNDICE II

ENTREVISTA FENOMENOLÓGICA

BLOCO 1 - Aproximação com a história de vida do participante

- 1) Me conte sobre sua história, suas experiências e vivências musicais ao longo de sua vida.
- 2) Qual significado a música tem para você?
- 3) O que representa na sua vida tocar piano?
- 4) Por quais os gêneros musicais você transita?
- 5) Quais atividades profissionais com música você está desenvolvendo atualmente?

BLOCO 2 - Formação musical do participante

- 6) Como se desenvolveu sua formação musical?
- 7) Realizou algum curso formal na área musical?
- 8) Em sua formação inicial como foram suas experiências? Quais os pontos favoráveis e os vulneráveis que você observou em relação aos processos pedagógicos desenvolvidos com você nessa etapa da aprendizagem?
- 9) Quais foram os caminhos percorridos em relação ao transitar entre linguagens musicais diferentes?
- 10) Como surgiu o interesse pela música erudita/clássica, popular e jazz ou outras linguagens musicais?

BLOCO 3 - Transitar afetivo entre idiomáticos distintos

- 11) Quais os afetos, os sentimentos e as sensações que você sente ao tocar música erudita? E ao tocar jazz, música popular ou outras linguagens?
- 12) Como você carrega o conhecimento, a informação e a afetividade desse fazer musical entre essas linguagens?
- 13) Quais foram os pontos positivos que você transportou da sua formação erudita/clássica para o jazz e para a música popular? E quais foram os pontos negativos?
- 14) Como essa integração entre linguagens distintas foram ou continuam sendo constituídas?
- 15) Você acredita ter sido relevante no seu desenvolvimento musical uma formação voltada ao repertório erudito/clássico?
- 16) Você ainda desenvolve repertório com música erudita? Por quê?
- 17) O que você pensa dessa oportunidade de ter podido transitar entre diferentes linguagens durante o período de sua formação? Quais foram os benefícios ou ferramentas musicais adquiridas?
- 18) Você acredita que a possibilidade de transitar entre diferentes linguagens propicia a construção de uma interação corporal-emocional (afetiva) com o piano de maior intimidade?
- 19) Esse transitar modificou sua interpretação? Em que sentido?
- 20) Durante os momentos de performance pública como você sente e o que pensa no momento da improvisação?
- 21) Qual desses estilos musicais tem maior relevância em sua vida profissional atualmente?

BLOCO 4 - A presença do corpo na prática interpretativa e no ato performático entre idiomas distintos

- 22) Qual é o seu ponto de vista quanto ao papel do corpo na performance musical?
- 23) Como você define a relação entre o corpo e a técnica pianística?
- 24) O que é para você consciência corporal?
- 25) Você acredita que a consciência corporal interfere no trabalho técnico?
- 26) Qual a importância da interação corporal com a improvisação na execução musical para você?
- 27) Como você sente seu corpo e quais sensações corporais você observa ao tocar música erudita e jazz?
- 28) Estas sensações são corporificadas de maneiras diferentes?
- 29) Como estes afetos são corporificados em seu ato performático?
- 30) O que você pensa sobre expressar a música com o corpo?
- 31) Sente ou já sentiu dores ao tocar?
- 32) Tem ou já teve problemas com o seu corpo entre as práticas de estudos ou no momento da performance?

BLOCO 5 - Metodologias de ensino: atribuição do professor na elaboração de estudos e procedimentos essenciais para o desenvolvimento de habilidades no instrumento

- 33) Qual sua opinião em relação aos procedimentos metodológicos/pedagógicos que você vivenciou em sua formação nas diferentes linguagens musicais pelas quais transita? E quais as falhas que você observou desses procedimentos?
- 34) Como poderiam ser elaborados esses procedimentos metodológicos/pedagógicos de uma maneira que trouxesse uma maior compreensão e assimilação durante a formação do musicista?
- 35) Em sua opinião como deveriam ser organizados os processos pedagógicos de maneira a tornar a construção de habilidade e ferramentas musicais mais eficientes e efetivas?
- 36) Você acredita que a formação técnica de um músico seja generalizada? Independentemente da linguagem musical? Ou você acredita que cada linguagem musical solicita uma formação técnica específica?
- 37) Quais as habilidades musicais que seriam necessárias ao desenvolvimento do repertório erudito/clássico e do jazz, música popular ou outras linguagens?
- 38) Em sua opinião você acha que o músico que tem a oportunidade em transitar entre linguagens distintas, interpreta de uma forma mais expressiva e livre?
- 39) Qual sua opinião sobre os processos aurais, verbais e por imitação no aprendizado da técnica e do repertório? Você experienciou estes processos? Na música erudita? No jazz ou na música popular?
- 40) Você acha indispensável o desenvolvimento da linguagem do jazz e da música popular através da auralidade? Por quê?
- 41) Você percebe o desenvolvimento auditivo do músico de forma diferente em relação aos idiomas musicais? erudito/clássico, jazz, popular, entre outros?

- 42) Em sua opinião, quais são os benefícios em desenvolver habilidades através do procedimento aural (tirar de ouvido)?
- 43) Você acha importante assistir á performances ao vivo, assim como também a utilização de redes sociais-mídia como aprendizado por modelação? Por quê?
- 44) Qual sua opinião acerca da possibilidade de ser inserido nos programas de ensino dos cursos de música erudita/clássica experiências musicais com jazz e música popular ou outros idiomas?

BLOCO 6 – Práticas musicais: técnicas e habilidades desenvolvidas no instrumento

- 45) Quais as habilidades você acredita que domina bem, quais você gostaria de aperfeiçoar, e quais você acredita que ainda não desenvolveu e gostaria de desenvolver?
- 46) Na sua opinião, você seria um músico com poucas habilidades se não tivesse estudado erudito/clássico, jazz e popular?
- 47) Como você pratica seus estudos no piano?
- 48) Você estuda diariamente? De modo geral por quanto tempo (horas)?
- 49) Seus estudos no piano são mais voltados para o estudo da técnica ou á prática do repertório?
Você acha mais importante o estudo da técnica ou a prática de repertório?
- 50) Quais estudos de técnica no instrumento você utiliza como prática diária?
- 51) Quais conhecimentos você acha importante adquirir para o desenvolvimento da técnica pianística na improvisação?
- 52) Como você desenvolveu as habilidades necessárias para tocar jazz e popular?
- 53) E como desenvolveu as habilidades necessárias para tocar música erudita/clássica?

54) Qual desses estilos musicais tem maior relevância em seus estudos atualmente?

BLOCO 7 – A interpretação e manipulação do signo escrito em linguagens distintas

55) Como você observa o signo escrito (a partitura)? Quando você manipula o signo (a partitura) do repertório erudito/clássico, jazz e popular, você o faz de maneira distinta? De que forma?

56) Você acredita que a partitura traz limites e liberdades ao intérprete? Como você diferencia a manipulação da partitura entre idiomas musicais distintos? Como você manipula a partitura na linguagem jazzística ou popular? Como você manipula a partitura na música erudita/clássica?

57) Você acredita que o jazz e a música popular são linguagens mais “livres”, mas passíveis de manipulação interpretativa sob o ponto de vista do signo escrito?

BLOCO 8 – Outros conceitos externados

58) Essa conversa emergiu em você alguns pontos que você não havia se dado conta?

59) Em relação aos temas abordados nesta entrevista, você já havia refletido sobre eles? Dos temas abordados, qual te chamou particularmente mais atenção?

60) Você gostaria de externar outros pensamentos que não foram abordados durante este encontro?

APÊNDICE III

Estimado pianista/professor

Estou em busca de participantes voluntários para realizar minha pesquisa de mestrado. O assunto é sobre a transição entre as linguagens idiomáticas distintas: erudito/clássica, jazz e popular, e os aspectos interpretativos, performáticos e pedagógicos que envolvem esse transitar.

Abaixo descrevo o protocolo da pesquisa, caso você aceite participar.

- 1) A participação seria de um encontro de aproximadamente 2h. O dia será combinado previamente e de acordo com sua disponibilidade. Nesse encontro, que será realizado por meio de uma plataforma digital, desenvolveríamos uma entrevista que seria gravada, a fim de facilitar a preservação dos dados externados em sua fala;
- 2) É importante ressaltar que a identificação do participante é totalmente sigilosa. Em nenhum momento seu nome será citado na dissertação ou em qualquer situação em que o material do trabalho seja divulgado;
- 3) Posteriormente, a entrevista será transcrita não sendo utilizada a gravação em que a sua voz possa ser identificada. Você assinará um *Termo de Compromisso Livre e Esclarecido* liberando o conteúdo da entrevista para uso acadêmico/científico, e receberá uma cópia desse Termo assinado por mim, com o comprometimento de total sigilo sobre sua identidade;
- 4) Estarei sempre disponível para sanar eventuais dúvidas anteriores e posteriores a participação;
- 5) Devo realçar que a entrevista propõe questões bem interessantes sobre técnica, interpretação e improvisação pianística que poderão lhe trazer boas reflexões para a prática pianística e ensino do piano.

Agradeço imensamente se você puder se disponibilizar.

Atenciosamente,

Ana Paula Soares Ferreira

(67) 99136-3742

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE ¹

Eu, _____, estou sendo convidado(a) a participar de um estudo denominado: O TRANSITAR PIANÍSTICO ENTRE LINGUAGENS IDIOMÁTICAS DISTINTAS: aspectos fenomenológicos, performáticos, seus significados e sentidos” que está sendo conduzido pela mestrande Ana Paula Soares Ferreira, aluna da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *Campus* de Curitiba I – EMBAP, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Para realizar a pesquisa, será desenvolvida uma entrevista semiestruturada, composta de 60 questões divididas em 8 (oito) blocos, com a finalidade de conhecer e compreender o processo de transição entre linguagens idiomáticas distintas erudito/clássico, jazz e popular, com músicos e professores que atuam profissionalmente entre estas linguagens.

As etapas compreendem:

- 1) entrevista semiestruturada², com questões pré-determinadas e questões abertas exploratórias, a fim de se buscar dados acerca das práticas pianísticas realizadas durante as sessões de estudo, performance em palco, os limites e liberdades do signo escrito-partitura; transição entre as linguagens idiomáticas na música erudita/clássica, jazz, popular e outras, improvisação.

A minha participação no referido estudo será:

Responder à uma entrevista semiestruturada com questões pré-determinadas e questões abertas exploratórias acerca de:

- 1) Aproximação com a história de vida do participante;
- 2) Formação musical do participante;
- 3) Transitar afetivo entre idiomáticos distintos;
- 4) A presença do corpo na prática interpretativa e no ato performático entre idiomáticos distintos;
- 5) Metodologias de ensino: atribuição do professor na elaboração de estudos e procedimentos essenciais para o desenvolvimento de habilidades no instrumento;
- 6) Práticas musicais: técnicas e habilidades desenvolvidas no instrumento;
- 7) A interpretação e manipulação do signo escrito em linguagens distintas;
- 8) Outros conceitos externados. como foi o processo de formação na música, minhas experiências e vivências musicais.

Estou ciente de que minha privacidade será respeitada, ou seja, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, me identificar, será mantido em sigilo. Também fui informado de que posso me recusar a participar do estudo ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de que, por desejar sair da pesquisa, não sofrerei qualquer prejuízo.

¹ Este Termo de Consentimento Livre e esclarecido segue as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos estabelecidos pela Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

² Todas as entrevistas serão gravadas.

Fui avisado de que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Sei, também, que partes desse trabalho poderão ser apresentadas em salas de aula, congressos e outros encontros científicos, ou seja, os resultados da pesquisa poderão ser comunicados em ambientes de estudo como forma de contribuição para a construção de conhecimentos sobre o assunto que foi estudado.

Fui alertado de que poderei sofrer possíveis riscos durante a sessão de coleta de dados que seria: potencial constrangimento em relação às perguntas contidas na entrevista durante o encontro e possível cansaço durante a sessão.

Fui orientado que caso eu perceba alguma destas situações acima relatadas, poderei interromper a qualquer momento a dinâmica da sessão e ser liberado sem qualquer tipo de represália ou retaliação.

Também fui orientado sobre os possíveis benefícios em participar desta pesquisa que seriam: 1) um incentivo à pesquisa como uma ferramenta para a elaboração de novos conhecimentos; 2) as perguntas propostas durante a entrevista poderão suscitar reflexões acerca da temática, que podem contribuir para a compreensão e desenvolvimento, em relação ao trânsito entre linguagens idiomáticas distintas e o ensino da prática pianística na elaboração de estudos e procedimentos para a desenvolvimento de habilidades na interpretação e improvisação.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

ACEITO PARTICIPAR DA ENTREVISTA: SIM NÃO

CONCORDO EM TER A ENTREVISTA GRAVADA: SIM NÃO

Contato:

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual do Paraná – CEP/UNESPAR

Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP

Espaço da Liberdade (sede administrativa)

Rua Barão do Rio Branco, 370

Curitiba – PR

80010-180

(41) 3017-2050

Contato mestranda:

Ana Paula Soares Ferreira

(067) 99136 3742

E-MAIL: soresanap2009@gmail.com

Curitiba, _____ de _____ de 2021.

PARTICIPANTE

ANA PAULA SOARES FERREIRA

TERMO E AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, _____

estou sendo convidado(a) a participar de um estudo denominado: “O TRANSITAR PIANÍSTICO ENTRE LINGUAGENS IDIOMÁTICAS DISTINTAS: aspectos fenomenológicos, performáticos, seus significados e sentidos”, que está sendo conduzido pela mestrandia Ana Paula Soares Ferreira, aluna da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *Campus* de Curitiba I – EMBAP, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Para realizar a pesquisa será desenvolvida uma entrevista semiestruturada, com a finalidade de conhecer e compreender o processo de transição entre linguagens idiomáticas distintas erudito/clássico, jazz e popular, com músicos e professores que atuam profissionalmente entre estas linguagens.

As etapas compreendem:

- 1) entrevista semiestruturada¹, com questões pré-determinadas e questões abertas exploratórias, a fim de se buscar dados acerca das práticas pianísticas realizadas durante as sessões de estudo, performance em palco, os limites e liberdades do signo escrito-partitura; transição entre as linguagens idiomáticas na música erudita/clássica, jazz, popular e outras, improvisação.

A minha participação no referido estudo será:

Responder à uma entrevista semiestruturada com questões pré-determinadas e questões abertas exploratórias acerca de:

- 1) Aproximação com a história de vida do participante
- 2) Formação musical do participante
- 3) Transitar afetivo entre idiomáticos distintos
- 4) A presença do corpo na prática interpretativa e no ato performático entre idiomáticos distintos
- 5) Metodologias de ensino: atribuição do professor na elaboração de estudos e procedimentos essenciais para o desenvolvimento de habilidades no instrumento
- 6) Práticas musicais: técnicas e habilidades desenvolvidas no instrumento
- 7) A interpretação e manipulação do signo escrito em linguagens distintas
- 8) Outros conceitos externados, como foi o processo de formação na música, minhas experiências e vivências musicais;

Estou ciente de que a entrevista será realizada através do sistema remoto, com a gravação de vídeo e áudio, e que minha privacidade será respeitada, ou seja, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, me identificar, será mantido em sigilo. As imagens e áudios gravados na entrevista, serão utilizadas somente como coleta e análise de dados para fins desta pesquisa acadêmica, ou seja, não será permitido o uso de minha imagem e voz para quaisquer outros fins. Também fui informado de que posso me recusar a participar do estudo ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de que, por desejar sair da pesquisa, não sofrerei qualquer prejuízo.

¹ Todas as entrevistas serão gravadas, através do sistema remoto: gravação de vídeo e áudio.

Fui avisado de que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação. Sei, também, que partes desse trabalho poderão ser apresentadas em salas de aula, congressos e outros encontros científicos, ou seja, os resultados da pesquisa poderão ser comunicados em ambientes de estudo como forma de contribuição para a construção de conhecimentos sobre o assunto que foi estudado.

Fui alertado de que poderei sofrer possíveis riscos durante a sessão de coleta de dados que seria: potencial constrangimento em relação às perguntas contidas na entrevista durante 1 encontro; possível cansaço durante a sessão.

Fui orientado que caso eu perceba alguma destas situações acima relatadas, poderei interromper a qualquer momento a dinâmica da sessão e ser liberado sem qualquer tipo de represália ou retaliação.

Também fui orientado sobre os possíveis benefícios em participar desta pesquisa que seriam: um incentivo à pesquisa como uma ferramenta para a elaboração de novos conhecimentos; as perguntas propostas durante as entrevistas poderão suscitar reflexões acerca da temática, que podem contribuir para a compreensão e desenvolvimento, com relação ao trânsito entre linguagens idiomáticas distintas.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

ACEITO PARTICIPAR DA ENTREVISTA: SIM NÃO

CONCORDO EM TER A ENTREVISTA GRAVADA EM VÍDEO e ÁUDIO: SIM NÃO

Contato:

Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos – CEP/UNESPAR

Unespar Campus de Paranavaí – Avenida Gabriel Esperidião, S/N – sala 20 – Jardim Morumbi, Paranavaí – PR

CEP: 87.703-000

Tel: (44) 3424-0100

E-mail: cep@unespar.edu.br

Contato mestranda:

Ana Paula Soares Ferreira

(067) 99136 3742

E-MAIL: soresanap2009@gmail.com

Curitiba, _____ de _____ de 2022

PARTICIPANTE

ANA PAULA SOARES FERREIRA